MÉTHODE

complète

POUR

LA HARPE

Contenant les notions élémentaires

qui concernent la position, le doigté, l'exécution des formules les plus usitées &c

suivies de 20 Exercices en forme

d'Études

PAR

TH. LABARRE

Op. 118

Pr. 8f Net

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, Rue de Grammont

MÉTHODE DE HARPE

NOTE PRÉLIMINAIRE.

Cette Méthode n'ayant pour objet que la démonstration spéciale du mécanisme de l'exécution sur la Harpe, on suppose les élèves auxquels elle s'adresse assez familiarisés avec les principes généraux de la musique pour être en état de comprendre, sans explication, tous les signes renfermés dans ce livre.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I.

NOMENCLATURE

DES DIVERSES PIÈCES DONT LA HARPE SE COMPOSE.

(Nous prenons pour type de la Harpe l'instrument créé et porté à son plus haut point de perfection par feu *Sébastien Erard*.)

La Harpe se compose de huit pièces principales en bois: le *socle* ou *cuvette* sert de base à l'instrument; le *corps sonore*, de forme hémiconique, supporte la *table d'harmonie*, et, s'élançant du socle dans une direction diagonale, se termine par la *culée*; la *table d'harmonie*, feuille de sapin, assez mince pour favoriser la vibration des cordes, assez épaisse pour résister à leur tirage, est garnie dans toute sa longueur d'une bande de bois nommée *baguette*, laquelle est percée de trous fermés par des boutons mobiles servant à assujétir les cordes par le bas (voir Chapitre II): dans un sens opposé au *corps sonore*, s'élève, presque verticalement, la *colonne*, couronnée par le *chapiteau*; enfin, la *console*, en forme d'*S* couchée, s'emmanche d'un côté à la *culée*, de l'autre au *chapiteau*, et réunit le *corps sonore* à la *colonne*.

Les pièces métalliques sont très multipliées. Voici l'usage des plus importantes: les *pédales*, branches plattes en cuivre placées horizontalement et circulairement, partie en dedans, partie en dehors du socle, peuvent se mouvoir librement au moyen de la double entaille pratiquée au tour extérieur de la cuvette (voir le Chapitre III). Les extrémités internes des pédales correspondent à des ressorts vissés aux *tringles*, lesquelles, contenues dans la colonne, vont aboutir au mécanisme qui règne à l'intérieur de la console, et que recouvre la *plaque* en cuivre. Le but du mécanisme est de faire décrire à volonté un quart de cercle aux *fourchettes* de cuivre appliquées extérieurement sur la *plaque* de la console (voir Chapitre III). Il y a deux *fourchettes* pour une corde. Les *sillets* en cuivre et les *chevilles* en fer servent, les uns à supporter les cordes et à en déterminer le son, les autres à les fixer et à les accorder.

CHAPITRE II.

DES CORDES.
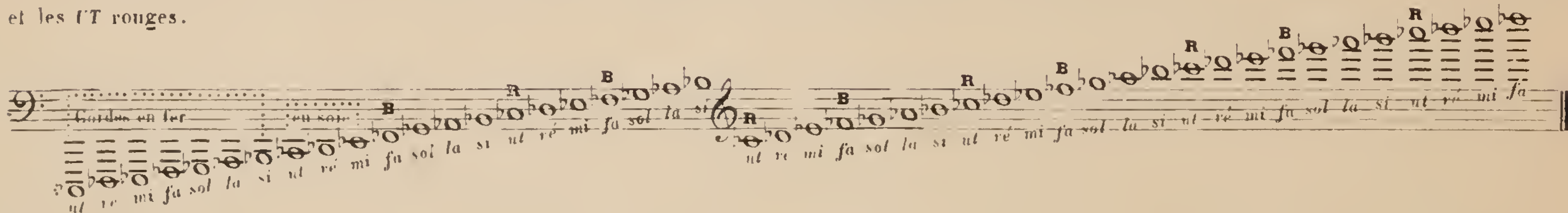
Les cordes de la Harpe sont fabriquées avec des boyaux de mouton, à l'exception des dix notes les plus graves dont les sept premières sont en fer comme celles du Piano, et les trois autres en soie recouverte d'un fil métallique roulé. La couleur des cordes de boyaux, quel que soit leur diamètre, est d'un blanc jaunatre; mais de certaines sont colorées en rouge et en bleu; nous dirons plus bas dans quel but. Les bonnes qualités des cordes, la justesse, la vibration, la solidité, se reconnaissent à leur transparence et surtout à leur égalité. Le Harpiste doit apporter beaucoup de soin dans le choix de ses cordes, afin d'éviter les inconvénients d'une intonation fausse, d'un son sec ou criard et des ruptures fréquentes. Il faut aussi passer souvent l'inspection des cordes montées sur la Harpe, et les changer aussitôt qu'elles menacent ruine, soit près des fourchettes, soit au bouton, soit vers le milieu.

POUR MONTER LES CORDES SUR LA HARPE.

Après avoir choisi la corde selon le diamètre éxigé par la place qu'elle doit occuper sur la Harpe, au moyen du calibre*, otez le bouton implanté dans la table d'harmonie; faites un noeud solide à l'extrémité de la corde; passez le noeud dans le trou et remettez le bouton en ayant soin que la corde s'engage entre l'encoche du bouton et la rainure du trou. La corde étant bien fixée par le bouton, conduisez-la avec le pouce et l'index de la main gauche entre les branches des fourchettes jusqu'à la cheville, dans laquelle vous l'introduisez. L'extrémité de la corde ainsi engagée, vous la saisissez de nouveau avec le pouce et l'index de la main gauche et la tendez le plus possible. Au moyen de la clé que vous avez adaptée avec la main droite à la partie de la cheville qui se trouve à la droite de la console, vous faites faire à la corde un tour sous lequel vous ramenez le bout non employé; ce mouvement sert à assurer l'immobilité de la corde sur la cheville. Enfin, vous tournez la clé en avant jusqu'à ce que la corde ait atteint le diapason voulu. Comme les cordes de boyau sont sujettes à se détendre, et par conséquent à baisser, il faut, une fois la corde mise, la saisir à plusieurs reprises entre le pouce et les doigts de la main gauche, et la tirer vigoureusement dans un sens vertical, afin de lui faire subir tout dabord l'épreuve d'une tension forcée.

Les cordes de la Harpe sont au nombre de quarante-six, et donnent les sons suivants (abstraction faite de l'emploi des pédales dont nous nous occuperons plus loin):

N. B. Nous avons dit qu'il y avait des cordes bleues et rouges. On a adopté ce moyen pour guider l'œil à travers la multiplicité des cordes. Nous avons marqué les cordes bleues par un **B** et les rouges par un **R**. On verra dans le tableau suivant, que tous les *FA* sont bleus et les *UT* rouges.



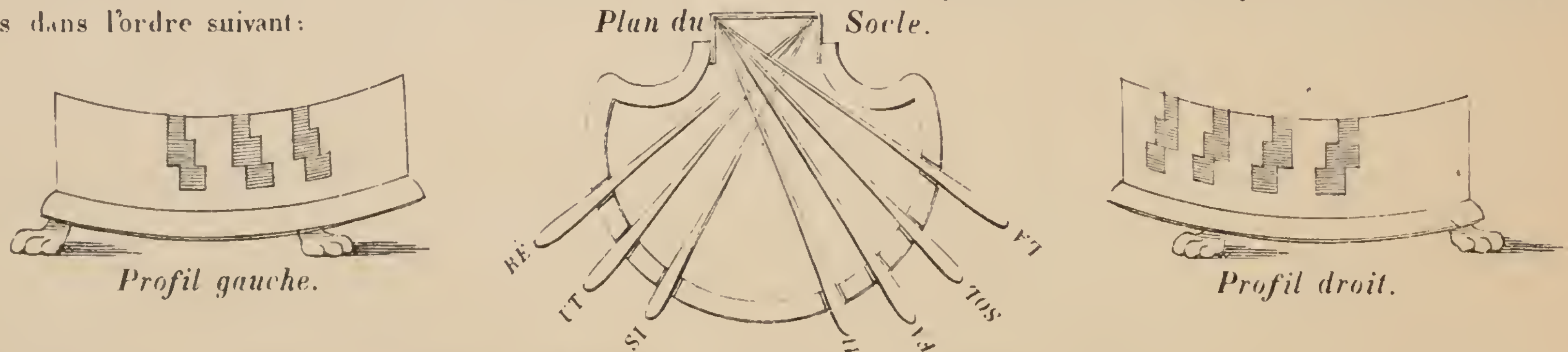
CHAPITRE III.

DES PÉDALES.

Nous voyons par le chapitre précédent que l'étendue de la Harpe est de six octaves et demie, donnant six gammes, plus trois notes, en *Ut* ♭. Il ne faudrait pourtant pas conclure de là que le ton naturel de la Harpe fut *Ut* ♭. Nous allons démontrer que son véritable ton est *Ut* naturel, bien que chaque corde à vide, c'est-à-dire, non altérée par le mouvement des fourchettes, donne une note ♭.

L'action des pédales fait partie intégrante des moyens d'exécution, sur la harpe. Sans les pédales, point de modulations; par conséquent, point de musique. Il faut donc, dès l'abord, se familiariser avec cette machine, très peu compliquée, du reste, et ne pas s'en forger un obstacle formidable, à l'exemple de la plupart des Harpistes. Ainsi, nous allons faire intervenir le concours des pédales, même pour déterminer le ton qu'on doit rationnellement admettre comme étant le ton naturel de la Harpe.

Les pédales, au nombre de sept, portent chacune le nom des notes auxquelles elles communiquent leur action. Elles sont placées dans l'ordre suivant:

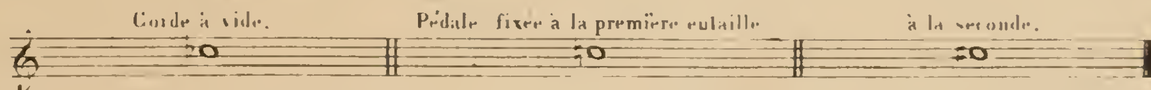


Profil gauche. *Profil droit.*

On a vu dans le Chapitre I qu'elles correspondaient aux fourchettes à l'aide des ressorts, des tringles contenues par la colonne, et du mécanisme fixé dans la console. Or, lorsqu'on abaisse la pédale avec le bout du pied, et qu'on l'engage dans la première

* Le calibre est une fourchette de cuivre sur la quelle sont gravés des numéros correspondants à la grosseur progressive des cordes. On passe la corde entre les deux branches de la fourchette; elle doit s'arrêter au point de son numéro et en remplir exactement l'[illegible]

entaille pratiquée au socle, la fourchette supérieure fournit son quart de cercle, raccourcit la corde et la hausse d'un demi-ton. En réitérant ce mouvement de la première à la deuxième entaille, la fourchette inférieure agit comme la supérieure et fait monter la corde d'un autre demi-ton. On voit par là que chaque corde peut donner trois sons différents, soit:



(Il convient de faire observer ici que l'action d'une pédale est simultanée sur toutes les octaves de la note qu'elle altère. Ainsi, si l'on veut obtenir un *Ut* ♯, soit [exemple musical] tous les *Ut* de la Harpe, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu seront aussi dièsés)*.

L'action des pédales une fois bien comprise, nous admettrons que leur position naturelle est d'être fixée à la 1.re entaille du socle, et nous obtiendrons comme ton primordial de la Harpe, celui d'*Ut* ♮. Nous gagnerons à cette disposition une grande simplification de combinaisons pour le jeu des pédales, puisque les indications à donner relativement à leur emploi se borneront à celles-ci:

Toutes les notes de la Harpe étant ♮:

Pour obtenir un ♭, soit: [exemple musical] vous levez la pédale.

Pour obtenir un ♯, soit: [exemple musical] vous baissez la pédale.

et ainsi de toutes les autres notes.

Inutile d'ajouter qu'après la modulation en ♭ ou en ♯, si la note revient au ♮, vous remettez la pédale à sa position primitive, c'est-à-dire, fixée a la première entaille.

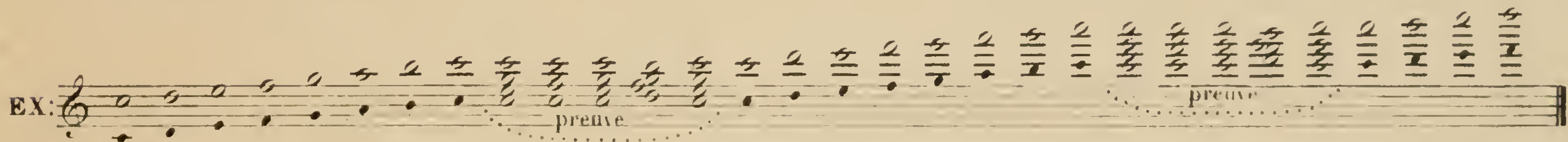
Le ton d'*Ut* ♮ ainsi admis comme ton naturel de l'instrument, nous allons passer à la méthode à suivre pour accorder la Harpe.

CHAPITRE IV.

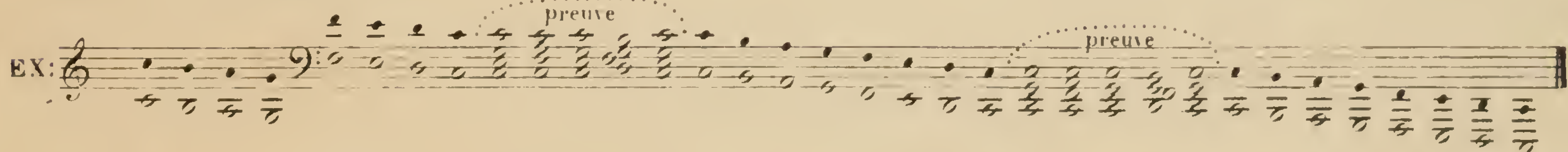
DE L'ACCORD.

Avant de commencer l'opération de l'accord, vous vous assurez que toutes les pédales sont fixées à la première entaille; puis, à l'aide d'un diapason ordinaire, d'un piano, d'un violon, ou de tout autre instrument d'orchestre habitué à s'accorder sur le *La* ♮, vous ajustez le *La* du médium de la Harpe [exemple musical] en faisant sonner la corde jusqu'à ce qu'el le soit parfaitement d'accord avec votre point de comparaison. Sur le *La*, vous accordez le *Fa* inférieur** [exemple musical]; près quoi vous procédez ainsi: [exemple musical]. Toutes les notes comprises dans la gamme d'*Ut* se trouvant ainsi accordées, vous vérifiez la justesse de cette gamme en faisant sonner les accords suivants [exemple musical]

L'épreuve étant satisfaisante, on achève l'opération de l'accord en procédant par octave, d'abord du médium à l'aigu



ensuite du médium au grave:



Votre Harpe doit alors se trouver parfaitement d'accord dans le ton d'*Ut*. Cela suffit pour étudier les exemples renfermés dans la 1.re partie de cette méthode, lesquels sont tous écrits dans ce ton. Mais, comme il est possible que le mécanisme des fourchettes ne soit pas toujours d'une exactitude rigoureuse, il est bon, lorsque vous devez exécuter des morceaux dans d'autres modes, de fixer les pédales dans la position voulue par ces différents modes (voir le Chap. XXVII) et de rectifier l'accord de la Harpe dans le ton de la pièce que vous vous proposez de jouer.

---

* Ce qui n'empêche pas d'obtenir simultanément un *UT* ♯ et un *UT* ♮ par le moyen des synonymes, comme nous le verrons au Chapitre XXVIII.

** La blanche représente la note qu'il faut accorder sur la noire, qui est le point de comparaison.

CHAPITRE V.

DE LA POSITION DU CORPS, DES JAMBES, DES BRAS ET DES MAINS.

Maintenant que nous connaissons la nomenclature des différentes pièces qui constituent la Harpe (Chap. I), l'étendue et la nature des sons donnés par les cordes ainsi que la manière d'ajuster celles-ci (Chap. II), la destination et le jeu des pédales (Chap. III), enfin, le moyen de mettre en usage toutes les ressources offertes par l'instrument, à l'aide de l'accord (Chap. IV), nous allons aborder le point important, qui n'est autre chose que la méthode de tirer de la Harpe le meilleur parti possible, en obtenant une exécution à la fois claire, facile, élégante, expressive, brillante et énergique. On ne peut contester que la première condition pour arriver à ce but ne consiste dans la position la plus favorable au développement et à la liberté des divers mouvements nécessaires à l'exécution. Voici, à ce sujet, les principes qu'une longue expérience nous enseigne:

POSITION DU CORPS.

Lorsque vous êtes assis, penchez la Harpe sur l'épaule droite, de manière à ce que l'Instrument ne posant plus que sur les pieds de derrière du socle, les pieds de devant du socle forment avec le sol un angle d'environ 10°. La hauteur de votre siège doit être calculée de façon à ce que la tête, depuis la bouche au moins, dépasse la console.

POSITION DES JAMBES.

Asseyez-vous de manière à ce que le genou droit puisse servir de point d'appui au corps sonore, sans pour cela que les mouvements du pied droit, qui doit agir sur les pédales *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, soient gênés en rien. Le genou gauche peut aussi soutenir légèrement le corps sonore, et s'en séparer pour faire mouvoir les pédales *Ré*, *Ut*, *Si*.

POSITION DES BRAS.

Ayez soin que votre avant-bras droit conserve toute sa liberté d'action, bien que le poids de la Harpe porte en grande partie sur l'épaule droite. Vous pouvez poser légèrement cet avant-bras sur le rebord extérieur de la table d'harmonie, lorsque vous jouez dans le médium; mais, en général, et surtout si vous montez vers les cordes aigues, habituez-vous à vous passer de ce soutien. Le bras gauche est entièrement privé de point d'appui; aussi, les passages identiques aux deux mains présentent-ils plus de difficultés à la gauche qu'à la droite. Nous démontrerons plus loin que, tant à cause de ce surcroît de difficulté que de l'effet général de l'instrument, l'exécution de la main gauche doit différer essentiellement de celle de la main droite.

POSITION DES MAINS.

Dans les Méthodes de Harpe publiées jusqu'à ce jour, on s'est borné à donner, sur la position des mains, des préceptes qui s'appliquent aussi bien à la main droite qu'à la gauche. Cependant, il est évident que le bras droit se trouvant en partie engagé sous l'instrument, tandis que le gauche, libre dans son action, peut facilement parcourir toute l'étendue du clavier, la position des deux mains ne saurait être identique. Il est, d'ailleurs, un moyen bien simple de s'assurer de la position que la nature assigne à chacune des deux mains, sur la Harpe. Le voici: lorsque vous êtes assis convenablement et prêt à jouer, laissez tomber vos deux bras perpendiculairement et de toute leur longueur de chaque côté du corps, les mains et les doigts étendus sans raideur: puis, pour commencer l'épreuve par la main droi-

MAIN DROITE.

te, faites agir l'articulation du bras droit, et remontant la main au niveau du point médiaire des cordes, posez le pouce sur *Ut* [music notation] et engagez l'extrémité des deuxième, troisième et quatrième doigts sur *Si, La, Sol* [music notation]

Vous verrez alors que votre main se trouvera dans cette position:



Remarquez bien: 1° Que le pouce est vertical et arqué en arrière; 2° que la ligne du pouce et celle du deuxième doigt forment un équerre presque parfait; 3°, que le troisième et le quatrième doigts se trouvent échelonnés également au-dessous du deuxième.*

Les avantages de cette position indiquée par la nature sont de permettre au doigts d'agir librement et indépendamment les uns des autres, et de donner une grande facilité pour le passage soit du pouce par dessus les doigts, soit des doigts par dessous le pouce. On verra au Chap. VIII que l'aisance de ces mouvements est le fondement de toute exécution nette et brillante.

MAIN GAUCHE.

L'épreuve est la même pour la main gauche. Après avoir relevé le bras, vous posez le pouce, les deuxième, troisième et quatrième doigts sur ces notes [music notation: Ut, Si, La, Sol]. Seulement vous trouverez que la position diffère essentiellement de celle de la main droite. Voici cette position:



Vous voyez que l'extrémité des quatre doigts forme une ligne horizontale; que les phalanges du pouce, au lieu d'être tendues, sont légèrement repliées l'une vers l'autre, et que pour mettre la corde en vibration, il faut faire agir la première phalange en la repliant par dessous les doigts. (Les cas exceptionnels seront présentés aux Chap. XI, XX et XXVI.)

---

* Le cinquième doigt ne s'emploie pas à la Harpe. Il serait superflu d'énumérer ici les motifs qui ont démontré l'inutilité de son usage. Il suffit d'invoquer l'autorité des Harpistes les plus célèbres (*MM. Krumpholtz, Vicomte de Marin, Naderman, Bochsa, Foignet, Desargus, Vernier, Dizi, Léon Gatayes, Jules Godefroid, Edmond Larivière, Félix Godefroid, Mmes Krumpholtz, Aline Bertrand, Marchal (Pauline Jourdan), Bertuccat*), lesquels ne se sont jamais servi du cinquième doigt sur la Harpe.

CHAPITRE VI.

DE LA QUALITÉ DE SON.

Maintenant que vous êtes assis convenablement à la Harpe, que vous avez pris une bonne position du corps, des jambes, des bras et des mains, il s'agit de faire mouvoir les doigts sur les cordes de manière à ce qu'ils en obtiennent la meilleure qualité de son possible, tout en obéissant aux exigences de l'exécution la plus compliquée.

MAIN DROITE.

POUCE. Votre pouce étant posé comme il a été dit au Chapitre précédent,(en observant que la corde partage diagonalement l'extrémité de la première phalange,) pressez légèrement la corde en avant, et laissez échapper le pouce dans la direction de votre droite. Vous devez, par ce moyen, obtenir une vibration longue et moelleuse, surtout si vous avez soin de faire passer la corde sur la partie la plus charnue de l'extrémité de votre pouce.

2e. 3e. et 4e. *DOIGTS.* Saisissez la corde avec la partie la plus charnue de l'extrémité des doigts, toujours en vous conformant à la position indiquée au Chapitre V. Pour mettre la corde en vibration, pressez-la en arrière, et laissez échapper le doigt en le repliant sur lui-même sans raideur. La liberté de toutes les jointures des phalanges, et la souplesse du poignet, sont les premières conditions pour obtenir la vibration, qui s'éteindrait subitement si on attaquait la corde par des mouvements durs et raides.

MAIN GAUCHE.

Comme nous l'avons dit, les moyens d'action de la main gauche sont diamètralement opposés à ceux de la droite. En effet, tandis qu'à la main droite le pouce saisit la corde verticalement et les doigts horizontalement, à la main gauche au contraire, la corde est attaquée par le pouce dans un sens parallèle à la colonne, c'est-à-dire horizontalement, et par les doigts, perpendiculairement. Du reste, les principes sont les-mêmes relativement à la souplesse des phalanges et du poignet.

POUCE. Après s'être posé sur la corde par la partie la plus charnue de son extrémité, le pouce, pour obtenir la la vibration, se replie sur lui-même en faisant passer sa première phalange par-dessous les doigts, excepté dans de certains cas que nous indiquerons plus tard.

2e. 3e. et 4e. *DOIGTS.* La corde passe diagonalement sur la première phalange, à partir de la jointure jusqu'au point médiaire de l'extrémité du doigt. Pour obtenir la vibration, tirez la corde en repliant les doigts sur eux-mêmes.

Une observation qui est commune aux deux mains est celle qui a rapport au point de la corde qu'on doit attaquer. Le milieu étant la partie la moins tendue, offre une vibration plus longue et, par conséquent, une qualité de son plus limpide. Il faut donc avoir soin de maintenir les doigts au niveau du médium de la Harpe, excepté dans de certains passages destinés à rendre des effets spéciaux (voir le Chapitre XXVI).

CHAPITRE VII.

DU DOIGTÉ.

Nous voici arrivés au Chapitre le plus important, puisqu'il résume à lui seul l'art de jouer de la Harpe.

Le meilleur doigté est celui qui se prête le mieux au développement des qualités qui constituent une bonne exécution. Mais comme il est impossible d'assigner des principes généraux à des procédés qui varient en raison de la diversité des passages à exécuter, nous ferons un choix des formules les plus usitées sur la Harpe, et, les prenant une à une, nous indiquerons successivement le doigté qui leur appartient. Ces exemples serviront en meme tems d'exercices.

On est convenu de chiffrer ainsi le doigté: 1, pour le pouce; 2, pour l'index; 3, pour le médian; et 4, pour l'annulaire.

CHAPITRE VIII. (Correspondant à l'*Exercice* N.° 1. voyez la 2.de Partie de la Méthode.)

GAMMES.

Nous commençons par les gammes, non pas précisement pour nous conformer à un usage qui n'est de rigueur que pour les Méthodes de vocalisation, mais parceque cette formule nous semble renfermer plusieurs avantages: 1.°, d'assurer aux mains une bonne habitude de position; 2.°, de présenter des combinaisons peu compliquées, puisqu'il ne s'agit que de faire sonner les notes successivement dans un ordre diatonique; 3.°, d'exercer la main droite à passer les doigts par dessous le pouce, et celui ci par-dessus les doigts; 4.°, d'habituer la main gauche à exécuter avec égalité des passages qui exigent un changement de position.

MAIN DROITE.

Pour exécuter cette gamme [musical example], vous engagez les doigts (dans la position prescrite au Chapitre V.) sur les quatre premières notes [musical example]; puis, vous faites sonner les cordes successivement en commençant par le 4.e doigt, et en observant les préceptes indiqués au Chapitre VI. Lorsque vous avez fait sonner les quatre premières notes, vous posez vos doigts dans le même ordre sur les quatre dernières [musical example] et les faites sonner.

Vous voyez par là qu'un des principes généraux du doigté est, dans les passages ascendants composés de quatre notes et plus, de commencer par le quatrième doigt et de continuer jusqu'à ce que chacun des doigts, y compris le pouce, ait joué à son tour. Puis, naturellement, si le passage se compose de plus de quatre notes, vous remontez la main sur les notes suivantes. Ainsi ce passage: [musical example] exige trois reprises de la main.

Maintenant, vous devez vous appercevoir que, si vous voulez exécuter cet exemple dans un mouvement rapide, le moment ou vous quittez le ***Fa*** du pouce pour reprendre le ***Sol*** du 4.e doigt est marqué par un tems d'arrêt et une sorte de secousse imprimée à la main, inconvénient qui produit cet effet [musical example] au lieu de l'égalité de son et de mouvement que réclame ce trait [musical example].

Pour obvier à ce vice radical, le seul moyen est de poser le 4.e doigt sur le ***Sol*** avant de faire sonner le ***Fa*** avec le pouce. C'est ce mouvement, qu'on nomme le *passage* de la main, qu'il est indispensable de se rendre familier de bonne heure, car, sans cette habitude, on ne pourra jamais acquérir une exécution liée, sûre, claire, rapide ni brillante. On doit comprendre ici combien il est important de se conformer exactement aux indications données au Chapitre V sur la position de la main, position la plus favorable pour opérer avec facilité le *passage* des doigts par dessous le pouce et *vice versa*.

Ainsi, il demeure démontré que, pour exercer la gamme, dès que vous avez fait sonner le ***Mi*** avec le 2.e doigt [musical example], vous passez le 4.e en dessous et le posez sur le ***Sol*** [musical example], après quoi vous faites sonner le ***Fa*** du pouce [musical example] et reportez aussitôt les 3.e, 2.e doigts et le pouce sur ***La, Si, Ut*** [musical example]; ce qui complète votre gamme [musical example].

Pour la gamme descendante [musical example], mêmes principes dans le sens inverse. Posez les quatre doigts sur [musical example], et avant de faire sonner le ***Sol*** [musical example], reportez le pouce sur ***Fa*** [musical example]; après quoi vous placez les 2.e, 3.e et 4.e doigts sur les dernières notes [musical example] et terminez la gamme.

REMARQUEZ AUSSI que le doigté d'un passage descendant contenant quatre notes et plus, se commence par le pouce et se continue jusqu'à ce que chacun des autres doigts ait joué à son tour; après quoi, on redescend la main sur les notes suivantes en préparant le pouce, c'est-à-dire en le posant d'avance sur la note qui vient après celle que le 4.e doigt fait sonner, ce qui constitue le *passage* de la main. Il y a pourtant une exception notable à cette règle, celle du *glisse*; mais nous ne nous en occuperons qu'au Chapitre XIX.

On doit se rappeler ce que nous avons dit au Chapitre V de la différence des moyens d'action qui existe entre la main gauche et la main droite. Il est évident que si l'on veut opérer à la main gauche le *passage* des doigts par dessous le pouce en montant et du pouce par dessus les doigts en descendant, comme on le fait à la main droite. en tenant le pouce vertical et les doigts abaissés, on est obligé de contourner le poignet et de soumettre la main à une position gênante et contre-nature, position qui paralyse entièrement l'action des muscles extenseurs et fléchisseurs des doigts. Or, les formes de la musique moderne exigeant, à cause de la complication des ressources harmoniques, une grande énergie dans les parties graves, le but que le Harpiste doit se proposer, en ce qui regarde la main gauche, est de conserver à cette main l'usage de toute la vigueur qui lui est propre. Ainsi, contradictoirement aux préceptes que nous avons recommandés pour la main droite, à l'égard du *passage* de la main, nous établirons que le déplacement de la main gauche, (dans les traits composés de plus de quatre notes, comme les gammes, par exemple), doit s'effectuer par le seul mouvement du bras, et sans le secours de la *préparation* soit du 4e doigt en montant, soit du pouce en descendant. On pensera, sans doute, que ce procédé est peu favorable à une grande rapidité d'exécution; mais nous ferons remarquer qu'à cause de la longueur des vibrations dans les cordes graves, les traits rapides à partir du médium de la Harpe jusqu'en bas, ne doivent être employés que très discrètement. La confusion qui en résulterait serait loin de produire un effet satisfaisant, tandis que des basses larges et bien accentuées permettent à la vibration de se développer dans toute sa pureté, et forment un beau contraste avec les traits brillants et mouvementés exécutés par la main droite. Néanmoins, on fera bien d'habituer la main gauche à exercer les exemples que renferme cette Méthode dans le mouvement le plus rapide possible, afin d'acquérir la souplesse indispensable, même pour jouer dans un mouvement lent.

Pour exécuter cette gamme [musical example], placez les quatre doigts sur [musical example: + 3 2 1] en vous conformant à la position indiquée au Chapitre V, et faites sonner les cordes successivement; après quoi, vous replacez les quatre doigts sur [musical example: + 3 2 1] et les faites sonner, en ayant soin de conserver une grande égalité de mouvement et de son, surtout entre le *Fa* et le *Sol*.

Pour descendre [musical example: 1 2 3 4 1 2 3 4] mêmes procédés dans le sens inverse.

DIVERS EXEMPLES DE GAMMES.

MAIN DROITE.

PRÉCEPTE GÉNÉRAL POUR LA MANIÈRE D'ETUDIER. Lorsque vous commencez à exercer un exemple, soit: [musical example: + 3 2 1 + 3 2 1], jouez le dabord très lentement, en tirant autant de son que possible et en conservant une égalité rigoureuse entre chaque note; exemple: [musical example: *Adagio*, *ff*, + 3 2 1 + 3 2 1]

Répétez ainsi l'exercice dans le même mouvement jusqu'à ce que vous sentiez votre main bien assurée dans la position, et les doigts habitués à venir se placer d'eux-mêmes et, pour ainsi dire, sans le secours de votre volonté, selon l'ordre exigé par le trait. Alors, aulieu de perdre du tems à augmenter graduellement la rapidité de l'allure, passez de suite à un mouvement très précipité, exemple: [musical example: *Allegro*, *ff*, + 3 2 1 4 3 2 1 ...]

et continuez long-tems sans vous arrêter, même pour les fautes, que vous ne chercherez à corriger qu'en réiterant le passage entier jusqu'à ce qu'elles deviennent moins fréquentes. Lorsque vous êtes fatigué, ou si les fautes sont trop nombreuses, vous reprenez le premier mouvement *Adagio* pour rétablir la main dans sa position. On conçoit que les premiers essais dans le mouvement rapide seront très défectueux; mais à force d'y revenir, on surmontera la difficulté, et on obtiendra en huit jours un degré de vitesse et d'élasticité qu'on eut peut être été six mois à acquérir par une autre méthode.

GAMMES ASCENDANTES.

N°. 1. [musical example: 4 3 2 1 4 3 2 1]

N°. 2. Posez le 4e doigt sur le *RE* avant de sonner *UT* du pouce, et ainsi de suite. [musical example: 4 3 2 1 4 3 2 1 ...]

N°. 3. Posez le 4e. doigt sur le *MI* avant de sonner l'*UT* du pouce.

N°. 4. Gamme terminée par le 2e. doigt.

N°. 5. Gamme terminée par le 3e. doigt.

GAMMES DESCENDANTES.

N°. 1.

N°. 2. Posez le pouce sur le *RÉ* avant de sonner l'*UT* du 4e. doigt.

N°. 3. Posez le pouce sur le *MI* avant de sonner l'*UT* du 4e. doigt.

N°. 4. Gamme terminée par le 3e. doigt.

GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

N°. 1.

N°. 2.

N°. 3.

N°. 4.

MAIN GAUCHE.

GAMMES ASCENDANTES.

Mêmes procédés pour étudier: très lentement d'abord, ensuite très rapidement.

Posez le 4e doigt sur le *RÉ* avant de sonner l'*UT* du pouce.

Nº 1. Nº 2.

Nº 3.

GAMMES DESCENDANTES.

Posez le pouce sur le *RÉ* avant de sonner l'*UT* du 4e doigt.

Nº 1. Nº 2

Nº 3.

GAMMES DES DEUX MAINS ENSEMBLE.

Nº 1. Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

CHAPITRE IX (Correspondant à l'EXERCICE N° 2.)

ARPÈGES.

Un arpège n'est autre chose qu'un accord dont les intervalles, aulieu d'être frappés simultanément, ne le sont que successivement. Ainsi, l'accord parfait étant composé de quatre notes, y compris l'octave, exemple , il s'en suit que les arpèges de cet accord, c'est-à-dire les combinaisons à l'aide desquelles on peut faire entendre successivement les divers sons qui le constituent, sont au nombre de vingt-quatre.

Il est d'un excellent résultat pour l'indépendance des doigts d'exercer ces différentes combinaisons; néanmoins, quelques unes d'entre elles présentent une forme tellement inusitée dans la musique ordinaire que nous les avons marquées d'un signe (**IN.**) pour indiquer qu'on pourra, sinon en omettre entièrement l'étude, au moins ne pas y consacrer autant de travail qu'aux autres.

NOTA. Il faut travailler chaque N° séparément, et le répéter long-tems de suite, en suivant le précepte de l'étude très lente d'abord, et ensuite aussi rapide que possible.

Ex: pour le N° 1. *Adagio* ... *ff* ... *Allegro* ... *ff* ... etc.

Voici les 24 combinaisons de l'arpège de l'accord parfait.

Exercez les deux mains séparement.

1re SÉRIE. Commençant par le pouce. — 1, 2, 3, 4 (IN), 5, 6

2e SÉRIE. Commençant par le 2e doigt. — 7 (IN), 8, 9, 10, 11, 12

3e SÉRIE. Commençant par le 3e doigt. — 13, 14, 15, 16, 17, 18 (IN)

4e SÉRIE. Commençant par le 4e doigt. — 19, 20, 21 (IN), 22, 23, 24

On a dû remarquer que dans ces arpèges de l'accord parfait, il y a un intervalle de quarte entre le pouce et le 2e doigt, et un de tierce entre chacun des autres doigts. Cette position est la plus facile de toutes, puisque l'angle formé par le pouce et le 2e doigt est le plus ouvert. Maintenant nous allons passer à la 2e position de l'accord parfait [music] dans lequel l'intervalle de quarte se trouvera entre le 2e et le 3e doigt.

1re SÉRIE.

Commençant par le pouce.

1 2 3 4 5 6

2e SÉRIE.

Commençant par le 2e doigt.

7 8 9 10 11 12

3e SÉRIE.

Commençant par le 3e doigt.

13 14 15 16 17 18

4e SÉRIE.

Commençant par le 4e doigt.

19 20 21 22 23 24

La troisième position de l'accord parfait d'*Ut*, dans lequel l'intervalle de quarte se trouve entre le 3e et le 4e doigt, donne [music]: mais nous la transposerons d'une quinte au-dessous [music], afin de laisser les mains de l'élève au centre de l'instrument, position moins fatiguante et plus favorable à un exercice prolongé. L'intervalle de quarte se trouve entre les 3e et 4e doigts.
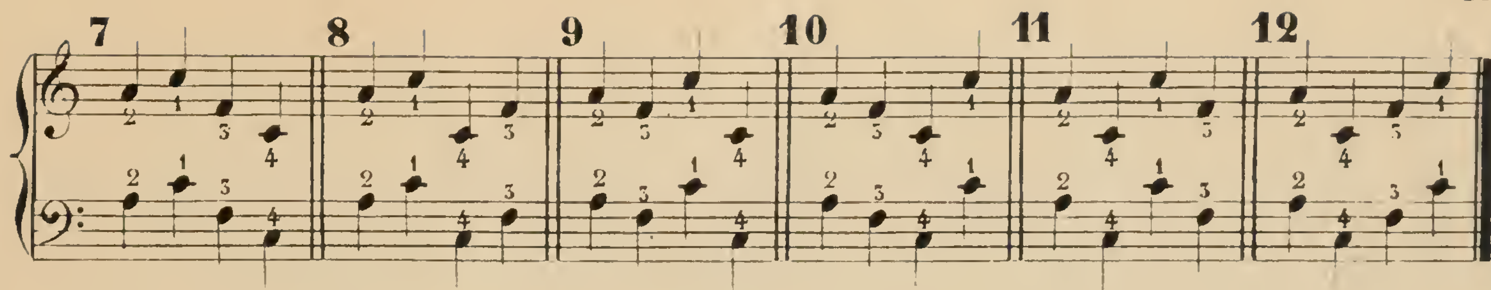
1re SÉRIE.

Commençant par le pouce.

1 2 3 4 5 6
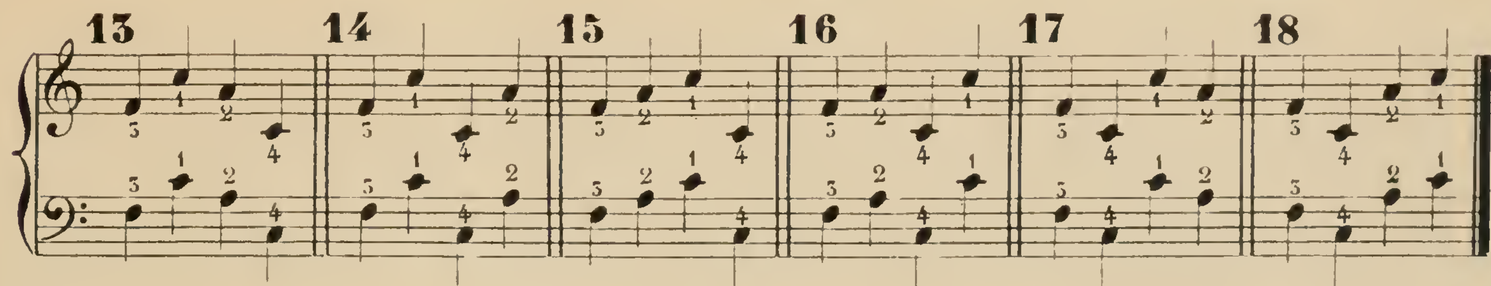
2e SÉRIE.

Commençant par le 2e doigt.
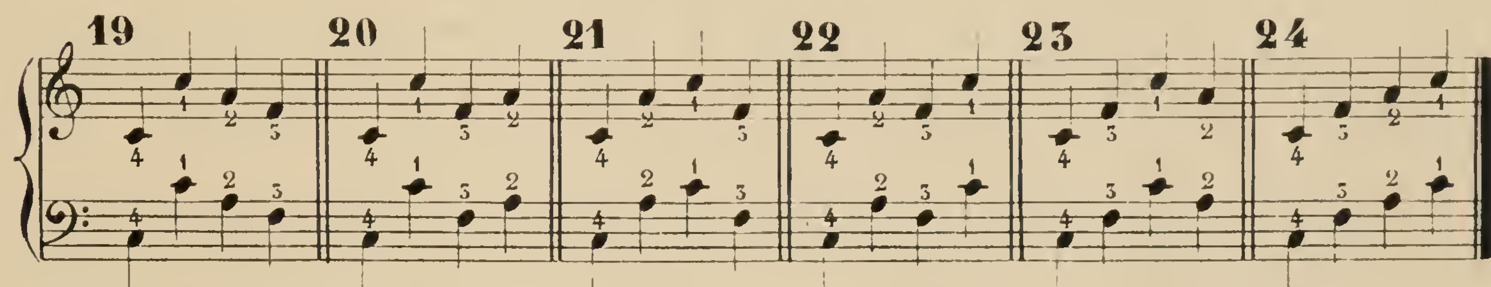


3e SÉRIE.

Commençant par le 3e doigt.
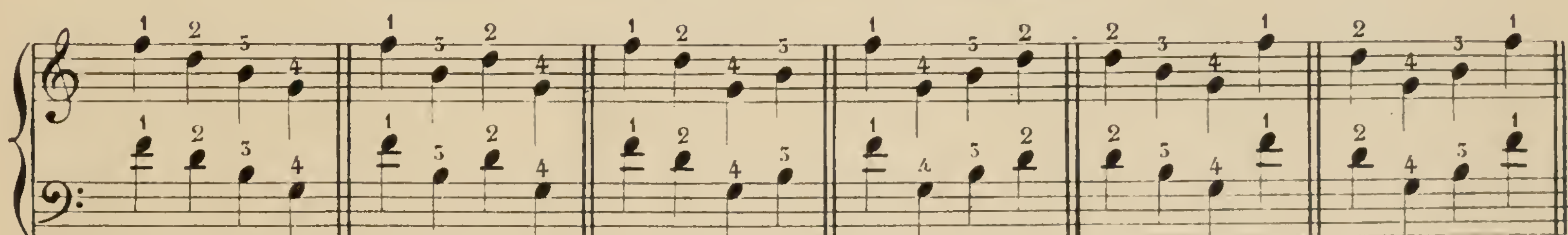


4e SÉRIE.
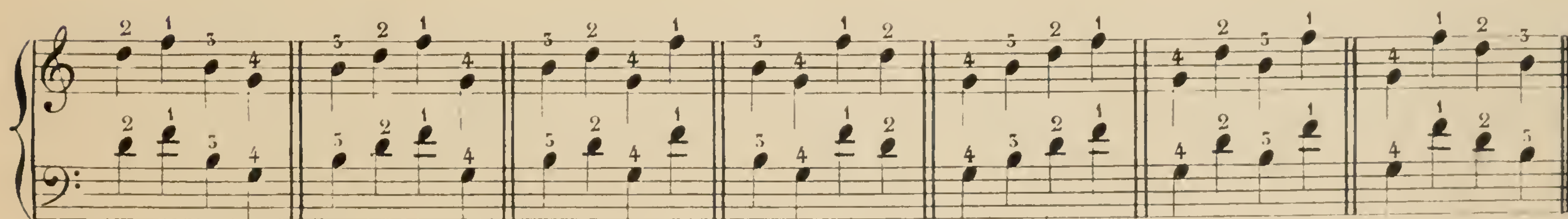
Commençant par le 4e doigt.



L'accord de septième , dans lequel un intervalle égal de tierce se trouve entre chaque doigt, donne aussi vingt-quatre combinaisons; mais nous nous bornerons à en indiquer ici quelques-unes, l'étude des arpèges de l'accord parfait devant servir à rompre les doigts à toute espèce de passages analogues.

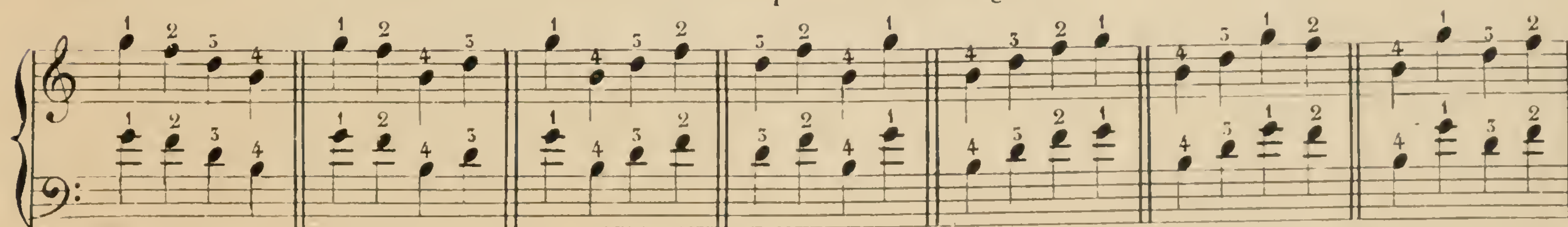
ARPÈGES DE L'ACCORD DE SEPTIÈME.



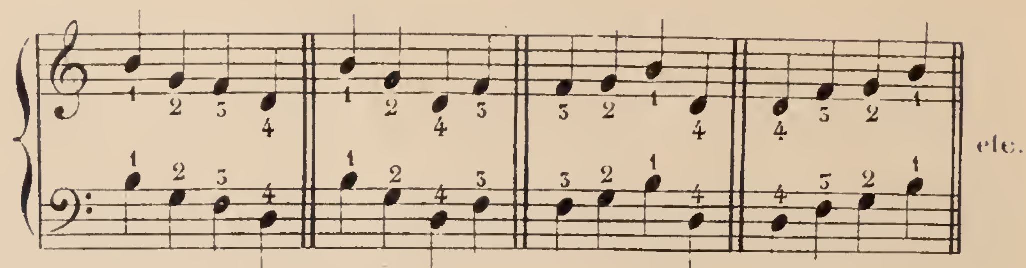


RENVERSEMENS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME.
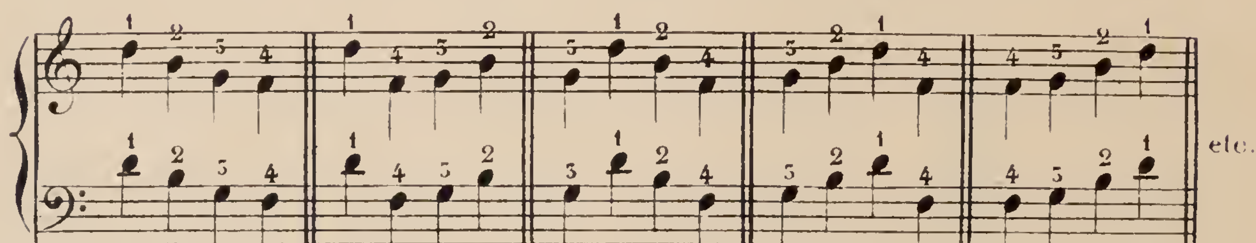
1re Position où un intervalle de Seconde se trouve entre le pouce et le 2e doigt.



2e Position ou l'intervalle de Seconde se trouve entre les 2e et 3e doigts.
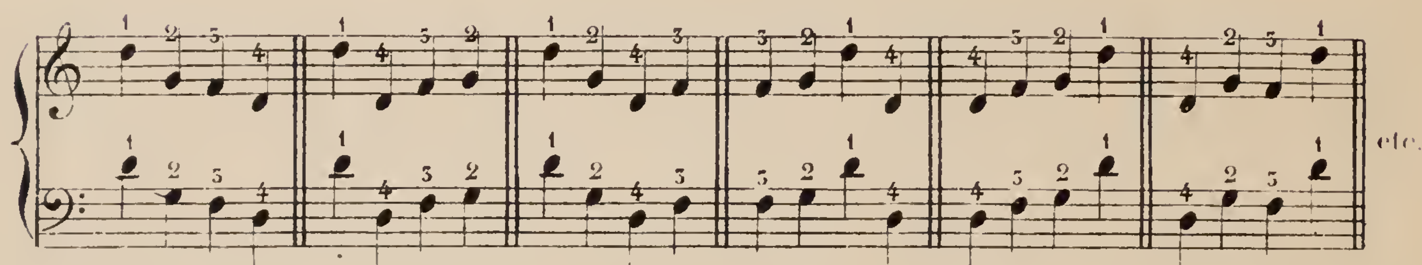


3e Position où l'intervalle de Seconde se trouve entre les 3e et 4e doigts.
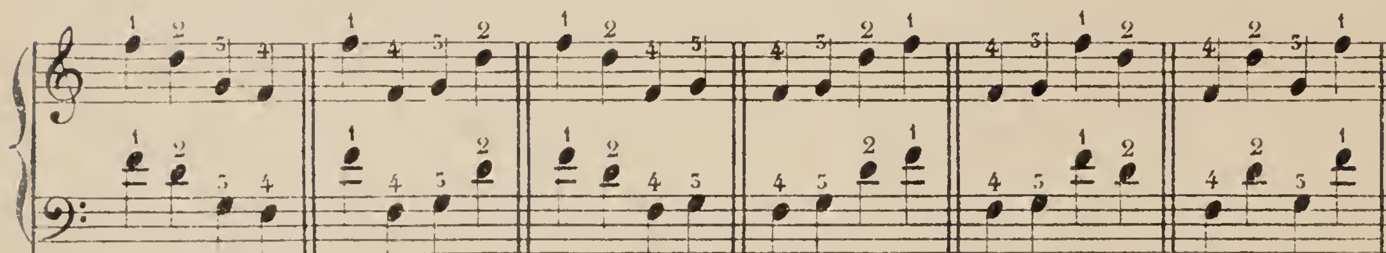


ARPÈGES OÙ SE RENCONTRE UN INTERVALLE DE QUINTE.

1o entre le pouce et le 2e doigt.
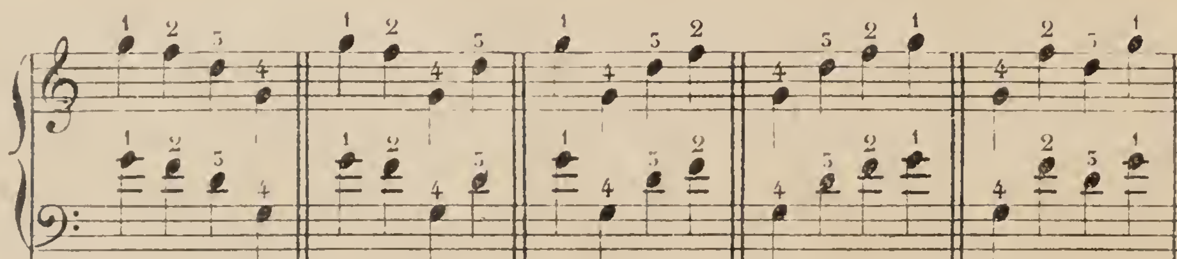


2o entre les 2e et 3e doigts.



Ce dernier exemple étant d'une exécution très difficile dans un mouvement rapide, on fera bien de l'exercer beaucoup.

3o entre les 3e et 4e doigts.

(Cette position est la plus difficile de toutes à cause de l'écart du 3e au 4e doigt il faut donc la travailler avec persévérance.)



Nous venons de passer en revue la plupart des combinaisons d'arpèges à quatre notes, comprises dans l'échelle de l'octave. Mais comme le rapprochement des cordes de la Harpe donne aux mains la facilité d'embrasser des intervalles très éloignés, il faut, le plus possible, se prévaloir de cet immense avantage, et s'habituer de bonne heure aux extensions dont la résonnance procure à l'oreille des sensations bien plus agréables qu'une harmonie resserrée.

Voici quelques exemples d'arpèges ou se trouvent, entre le pouce et le 4e doigt, des intervalles de dixième, onzième et douzième.
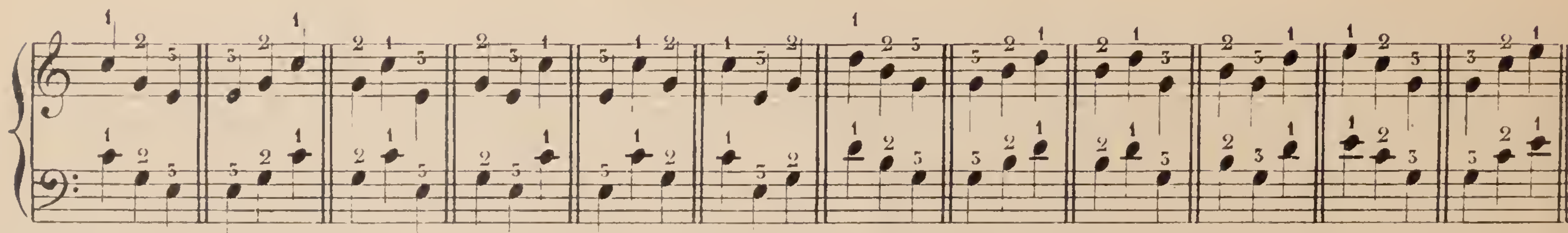
1e Intervalle de DIXIÈME.
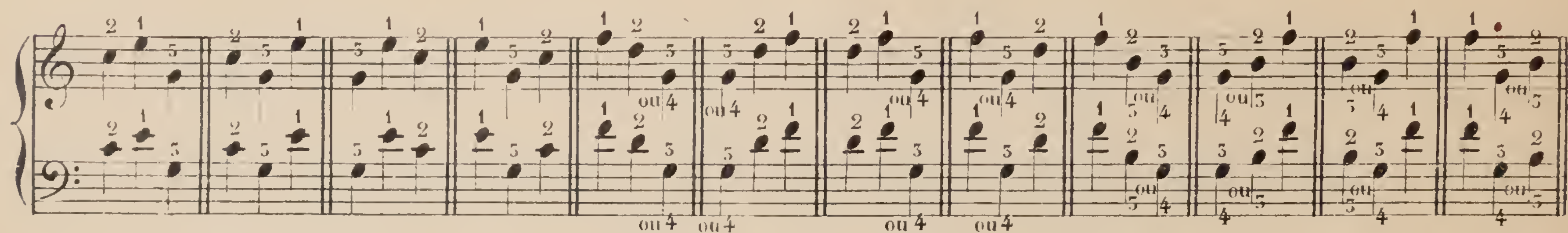
2e Intervalle de ONZIÈME.
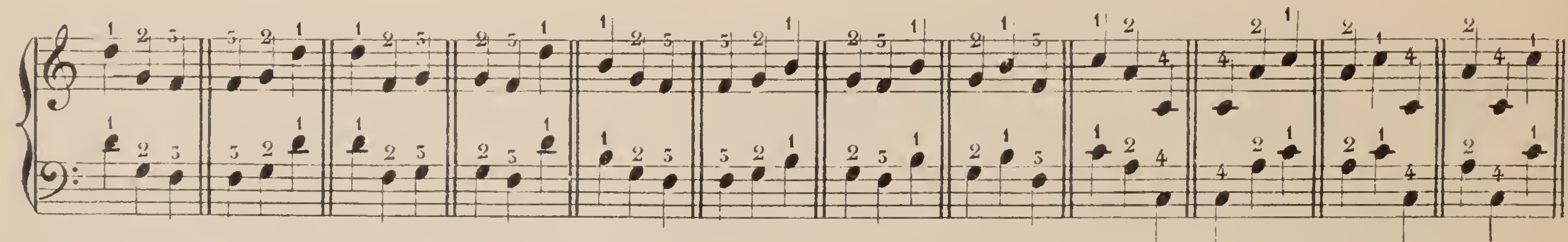
3e Intervalle de DOUZIÈME.

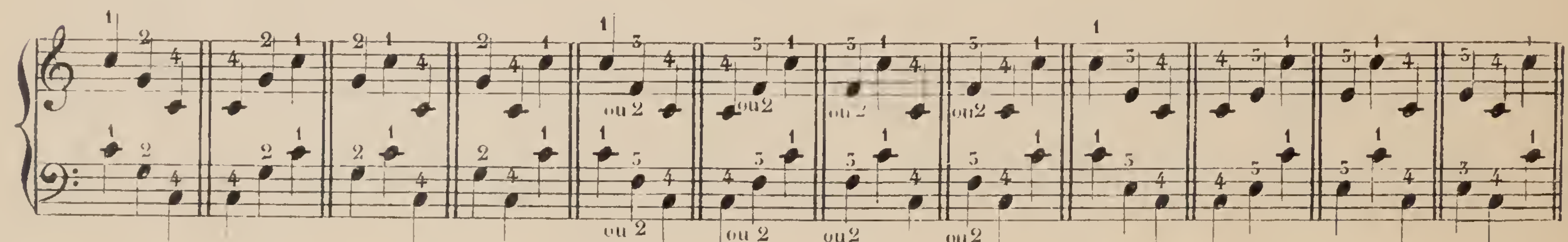
On remarquera que, dans ces deux derniers exemples, l'intervalle le plus etendu se rencontre entre le pouce et le 2e doigt, position indiquée par la conformation de la main. Par conséquent, la difficulté qu'on pourrait dabord rencontrer dans ces exercices devra bientôt céder à une étude assidue.
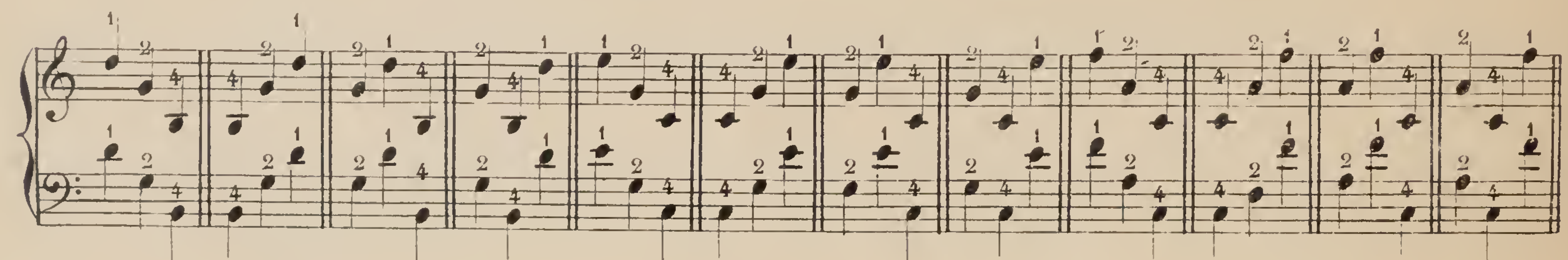
Il y aussi des arpèges qui se composent de trois notes. Bien que l'étude des exercices précédents doive préparer les doigts à l'exécution de ces arpèges, nous en donnerons quelques exemples.











CHAPITRE X. (Correspondant aux *Exercices* N.os 3 et 4.)

ACCORDS.

La Harpe, à cause de la vibration de ses cordes, est, de tous les instrumens, celui sur lequel les accords produisent le meilleur effet. Il faut donc en faire une étude spéciale.

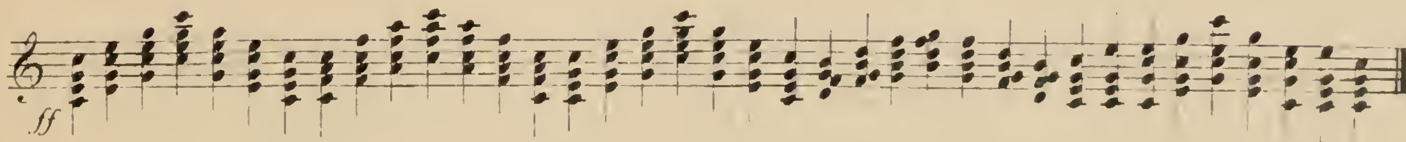
Les accords sont de deux sortes, plaqués et arpèges. Les accords plaqués s'emploient dans les passages qui demandent du rhythme et de l'énergie ; les accords arpègés, d'une nature plus moëlleuse, convienuent à une musique suave et douce.

MAIN DROITE.

ACCORDS PLAQUÉS.

Pour sonner un accord plaqué et *forte*, soit : [musical notation] repliez vivement les phalanges des 2e, 3e et 4e doigts, et laissez en même tems échapper le pouce, en éloignant le bras de la Harpe, afin de donner aux cordes le plus de vibration possible. Ayez soin d'imprimer une parfaite égalité de force à chacune des notes de l'accord.

Exemple d'accords plaqués *forte.*

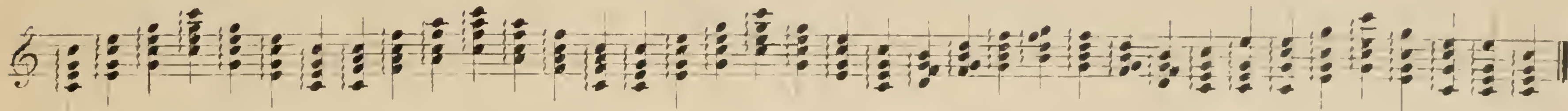


ACCORDS ARPÉGÉS.

La différence entre un accord arpègé et un accord plaqué consiste en ce que les notes, aulieu de sonner simultanément, ne le font que l'une après l'autre, du grave à l'aigu, mais à un intervalle à peine appréciable à l'oreille. Ainsi, un accord noté comme [musical notation], produit cet effet [musical notation]

Les accords arpègés se prêtent à tous les degrés d'intensité du son, depuis le plus faible jusqu'au plus fort. La principale difficulté de leur exécution consiste à donner aux notes une parfaite égalité de force et de valeur. Comme tous les doigts ne sont pas doués de la même vigueur, on s'appercevra qu'il faut ménager l'action du pouce, tandis qu'on augmentera celle des autres doigts, principalement des 3e et 4e. Il faut avoir soin, pour obtenir un effet agréable et harmonieux, d'attaquer les cordes moëlleusement en repliant les phalanges dans la main (celles du pouce exceptées) et en éloignant le bras sans raideur. Toutes les jointures, l'épaule, le coude, le poignet, les phalanges, doivent conserver la plus grande souplesse dans leur action, surtout lorsque les accords arpèges sont employés dans des passages *piano* ou *mezzo forte*.

Exemple d'accords arpégés.



Exercez cet exemple *pianissimo, piano mezzo forte, forte* et *fortissimo*.

MAIN GAUCHE.

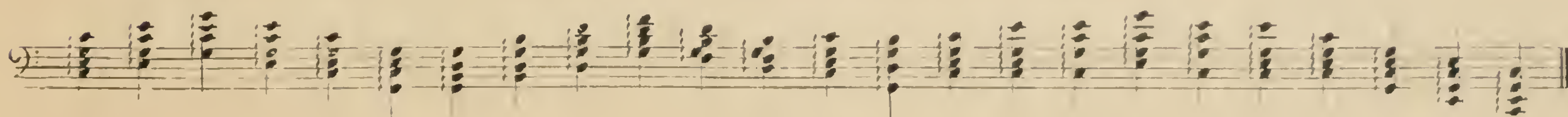
Mêmes principes que pour la main droite, à l'exception de ce qui concerne les phalanges du pouce, lesquelles agissent comme il a été indiqué au chapitre VI (de la qualité du son.)

Exemple d'accords plaqués forte.



Exemple d'accords arpégés

Exercez cet exemple *pianissimo, piano, mezzo forte, forte* et *fortissimo*.



ACCORDS DES DEUX MAINS.

PLAQUÉS.

ff

ARPÉGÉS

Commencez toujours par la note la plus grave de la main gauche

Exercez cet ex: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*.

CHAPITRE XI. (Correspondant à l'EXERCICE N° 5.)

OCTAVES DETACHÉES.

Une succession d'octaves peut être ascendante , ou descendante , ou bien réunir ces deux mouvemens alternativement .

Il y a trois modes de doigté pour les octaves ascendantes et descendantes. Nous ne nous occuperons, quant à présent, que du doigté le plus simple, les autres ne devant être connus de l'élève que lorsque ses études seront plus avancées.
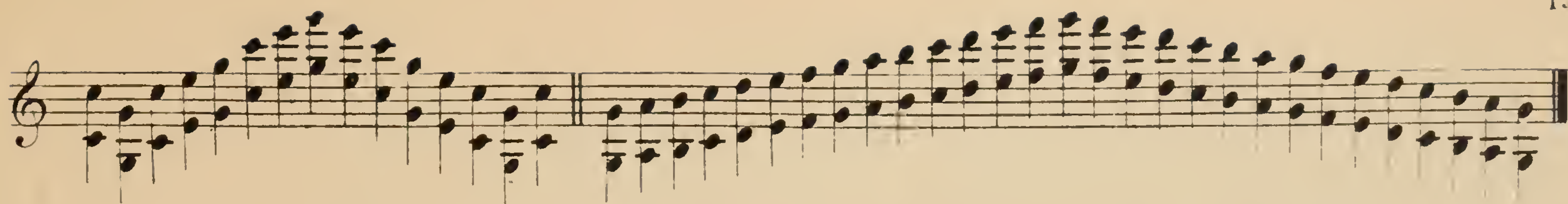
Ce doigté consiste, pour ce que nous appellerons octaves détachées, soit ascendantes, soit descendantes, à poser le pouce sur la note supérieure et le 4e doigt sur la plus grave, sans engager les deux doigts intermediaires dans les cordes.

MAIN DROITE.

Pour obtenir une succession d'octaves détachées vives, brillantes, énergiques, il est indispensable d'observer le précepte que nous venons d'émettre au chapitre des accords, relativement à la souplesse de toutes les jointures, notamment de celle du poignet. Quant aux phalanges du 4e doigt, comme il serait impossible, dans un mouvement rapide, d'avoir le tems de les plier et de les redresser pendant le court espace qui sépare une octave de la suivante, on devra les tenir à peu près tendues; le pouce, comme on sait, doit toujours conserver sa position verticale. Ainsi, l'action principale se trouvant concentrée dans le poignet, on voit, par là, combien il est important d'assouplir, autant que possible, les mouvements de cette jointure.
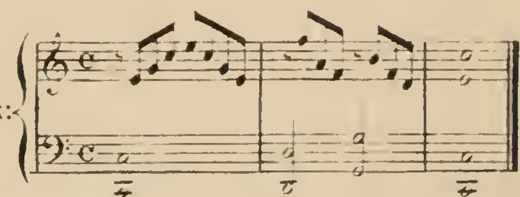
EXEMPLES D'OCTAVES DÉTACHÉES.

Obtenez le plus de force et de rapidite possibles.
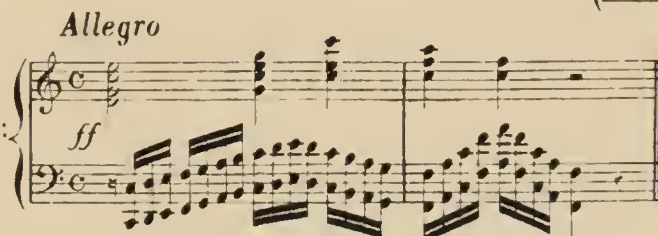


MAIN GAUCHE.

Les octaves detachées sont d'un usage fréquent à la main gauche, soit comme basses, Ex:
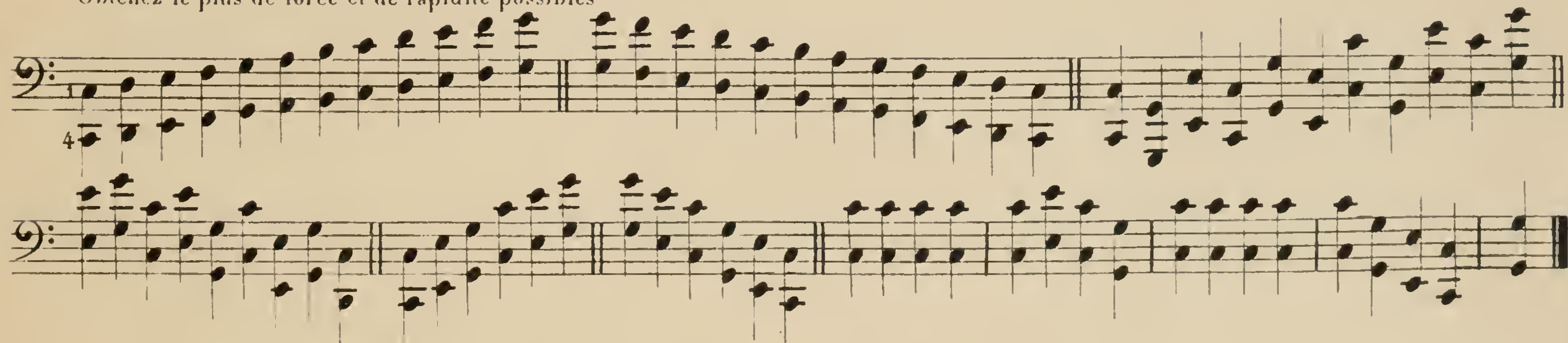


soit comme trait rapide et d'un effet énergique, Ex:
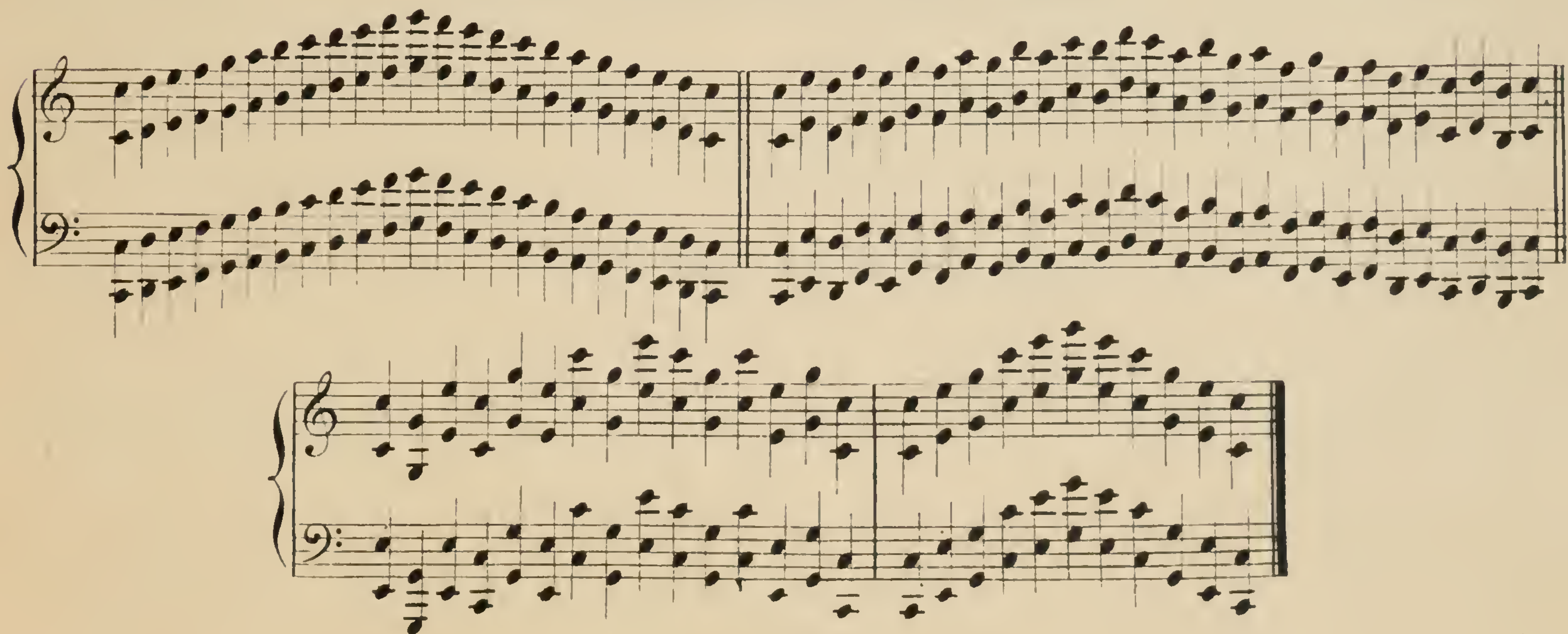


Ce dernier passage exige une certaine altération dans les principes de la position de la main. Il faut rapprocher la paume et la maintenir près du clavier dans une direction verticale, ainsi que les doigts, dont deux seulement, le pouce et le 4e, s'engagent dans les cordes. Ces deux doigts, pendant toute la durée du passage, conserveront leurs phalanges aussi tendues que possible. Les cordes ne devront être mises en vibration que par le mouvement du poignet, et non par l'action des phalanges. C'est ici le cas d'exercer plus que jamais la souplesse du poignet, puisque, sans cette souplesse, tout trait analogue à l'exemple précédent deviendrait d'une exécution à peu près impossible.

EXEMPLES D'OCTAVES DÉTACHÉES.

Obtenez le plus de force et de rapidité possibles



OCTAVES DÉTACHÉES DES DEUX MAINS.



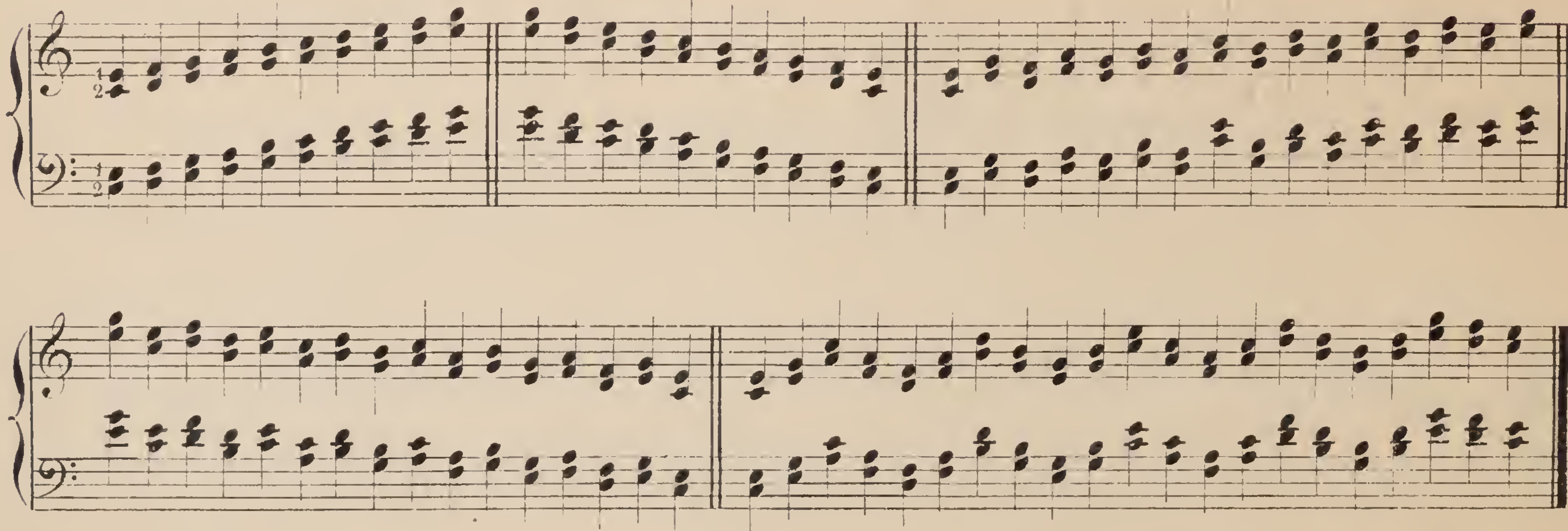
CHAPITRE XII. (Correspondant à l'*Exercice* N°. 6.)

TIERCES, SIXTES ET DIXIÈMES DÉTACHÉES.
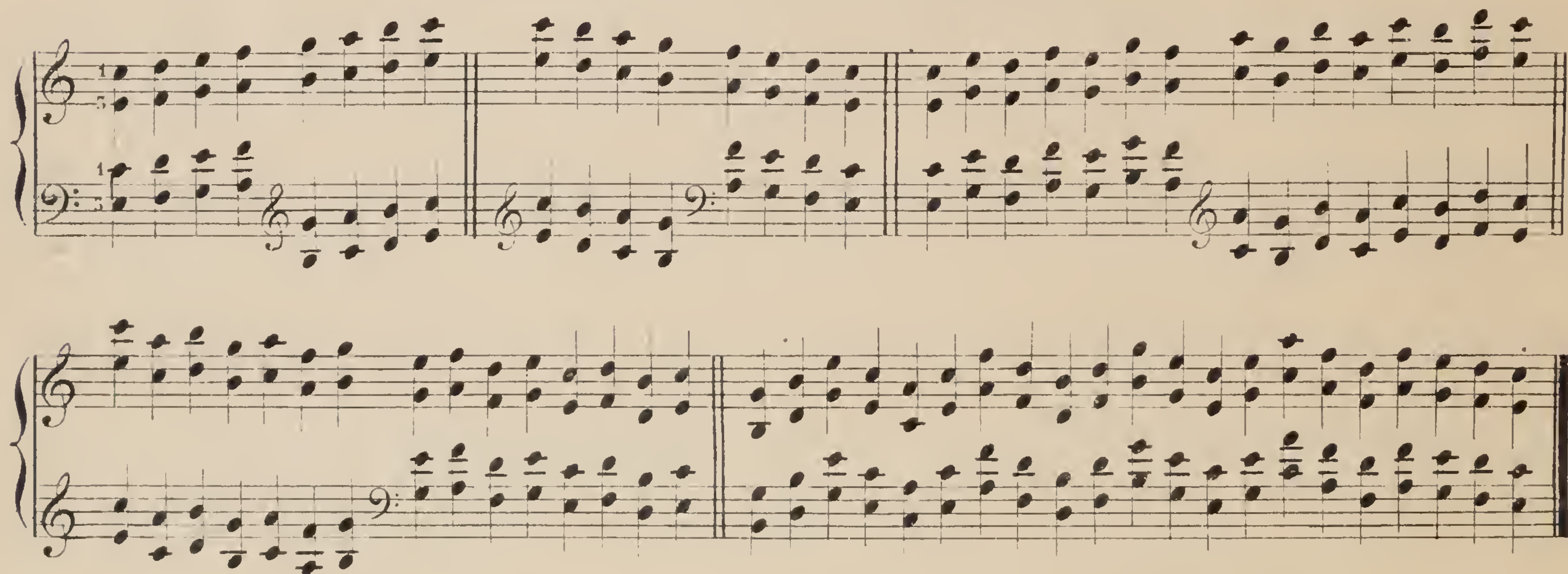
Les principes que nous venons d'émettre relativement aux octaves détachées, s'appliquent aux successions de tierces, de sixtes et de dixièmes (aussi détachées). La seule différence est dans le doigté. Cette différence consiste en ce que, pour les tierces, on emploie le pouce et le 2e doigt, et pour les sixtes, le pouce et le 3e doigt.

EXEMPLES DE TIERCES DÉTACHÉES.
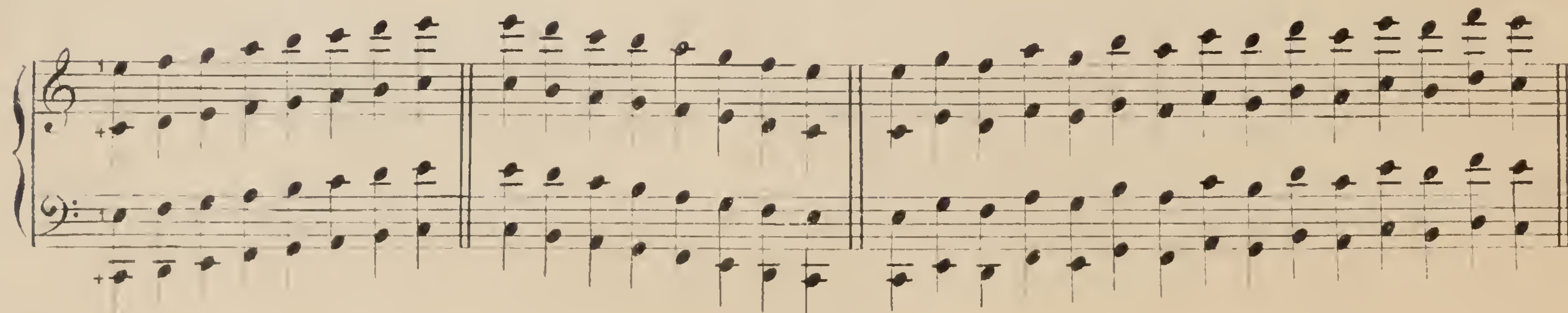
On peut exercer les deux mains ensemble ou séparément.
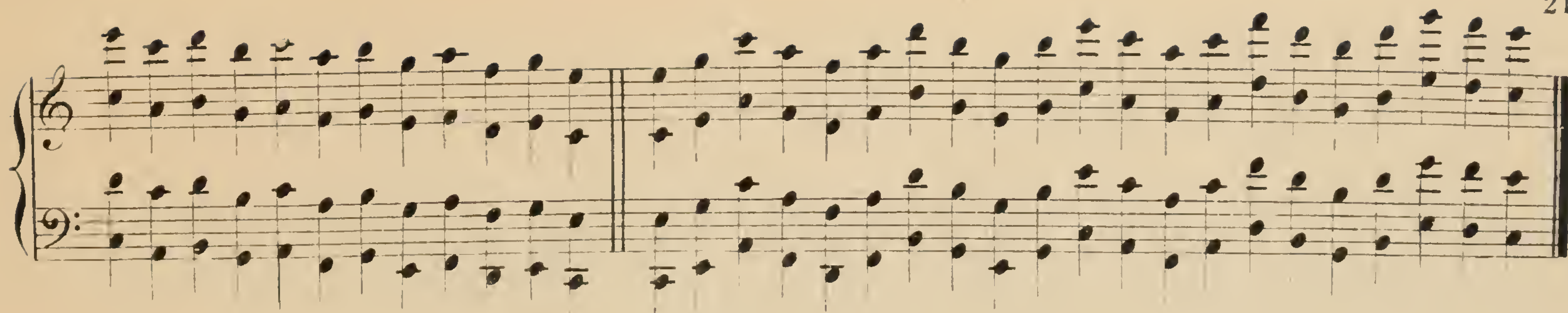


EXEMPLES DE SIXTES DÉTACHÉES.



EXEMPLES DE DIXIÈMES DÉTACHÉES.





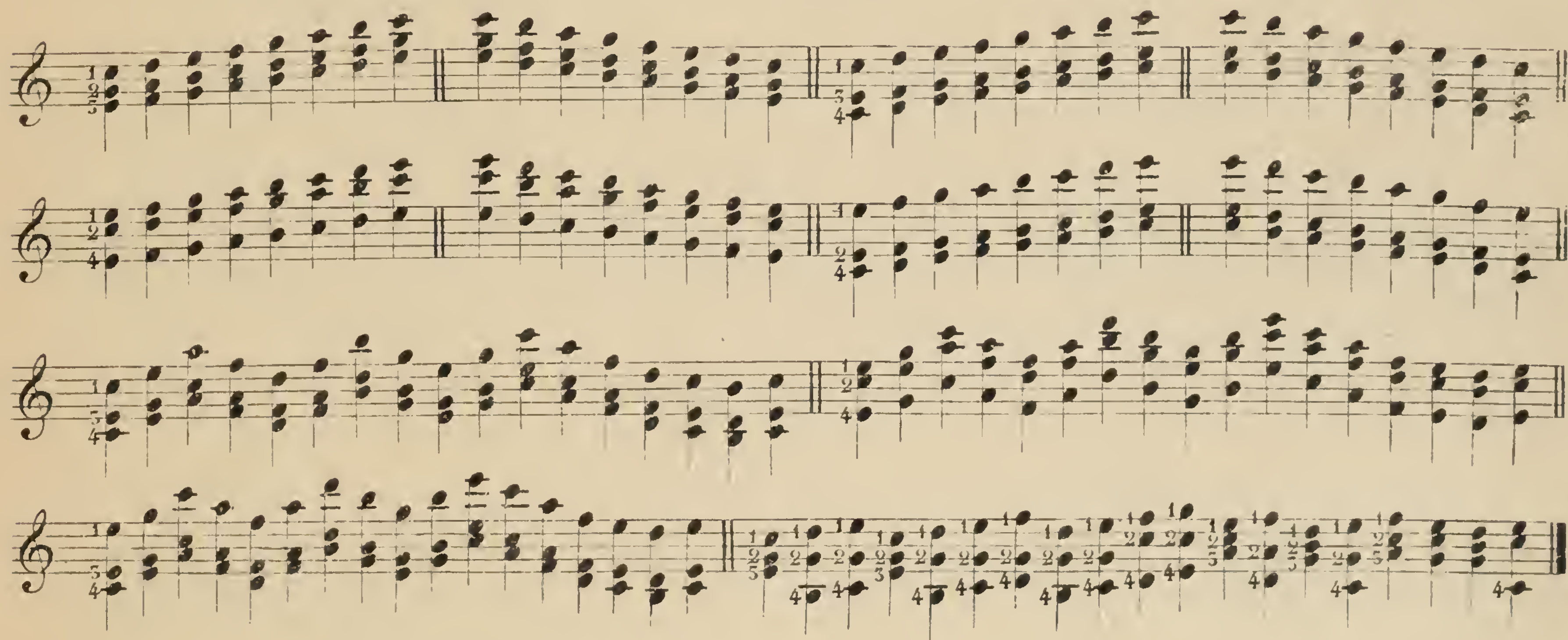
CHAPITRE XIII. (Correspondant à l'Exercice N° 7.)

SUCCESSIONS D'ACCORDS DE TROIS NOTES.

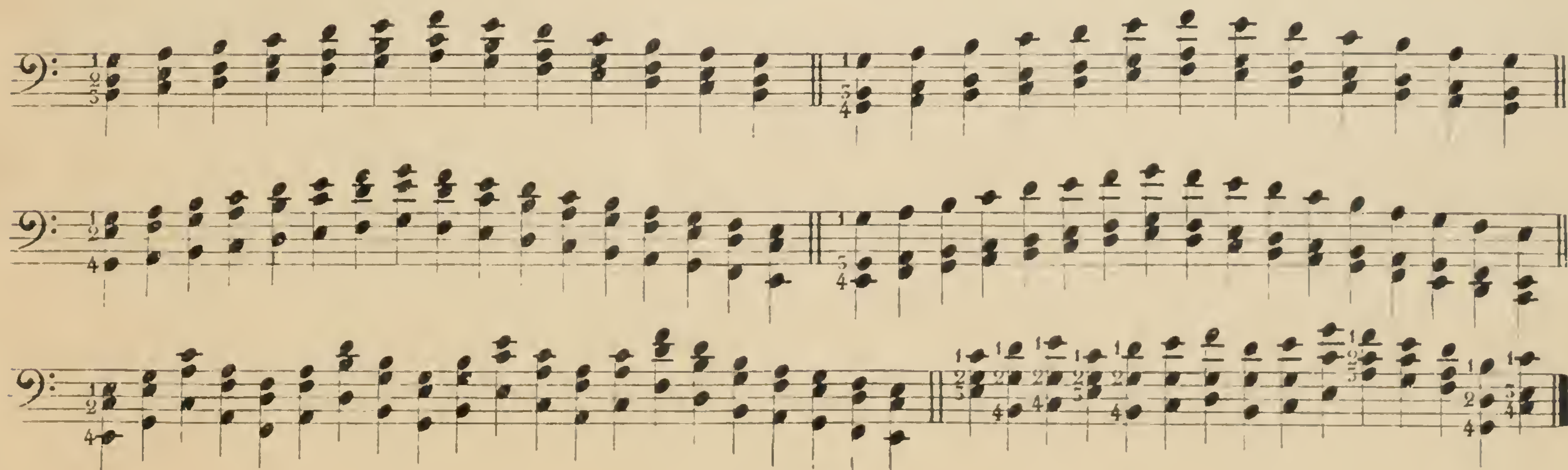
Mêmes principes que pour les octaves, relativement à la souplesse du poignet et des bras. Seulement, les phalanges, au lieu d'être tendues, se replieront sur elles mêmes, et la main gauche reprendra sa première position.

EXEMPLES D'ACCORDS DE TROIS NOTES.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XIV.(Correspondant à l'*Exercice* N° 8.)

SUCCESSIONS DE TIERCES, DE SIXTES, D'OCTAVES ET DE DIXIÈMES BRISÉES.

Pour obtenir la sûreté, l'égalité et la force que réclament les exercices suivants, il faut avoir soin de préparer les doigts alternativement, c'est-à-dire, par exemple, dans ce trait [2 1 2 1 2 1], posez le pouce sur *Mi* avant d'avoir fait sonner l'*Ut*, et aussitôt que vous avez fait sonner cet *Ut*, reporter le 2e doigt sur le *Ré*, avant d'avoir laissé échapper le pouce du *Mi*: et ainsi de suite.

TIERCES BRISÉES.

MAIN DROITE.

MAIN GAUCHE

Pour avoir plus de force, allongez le 2e doigt sur les cordes verticalement, et maintenez le coude à la hauteur du poignet.

SIXTES BRISÉES.

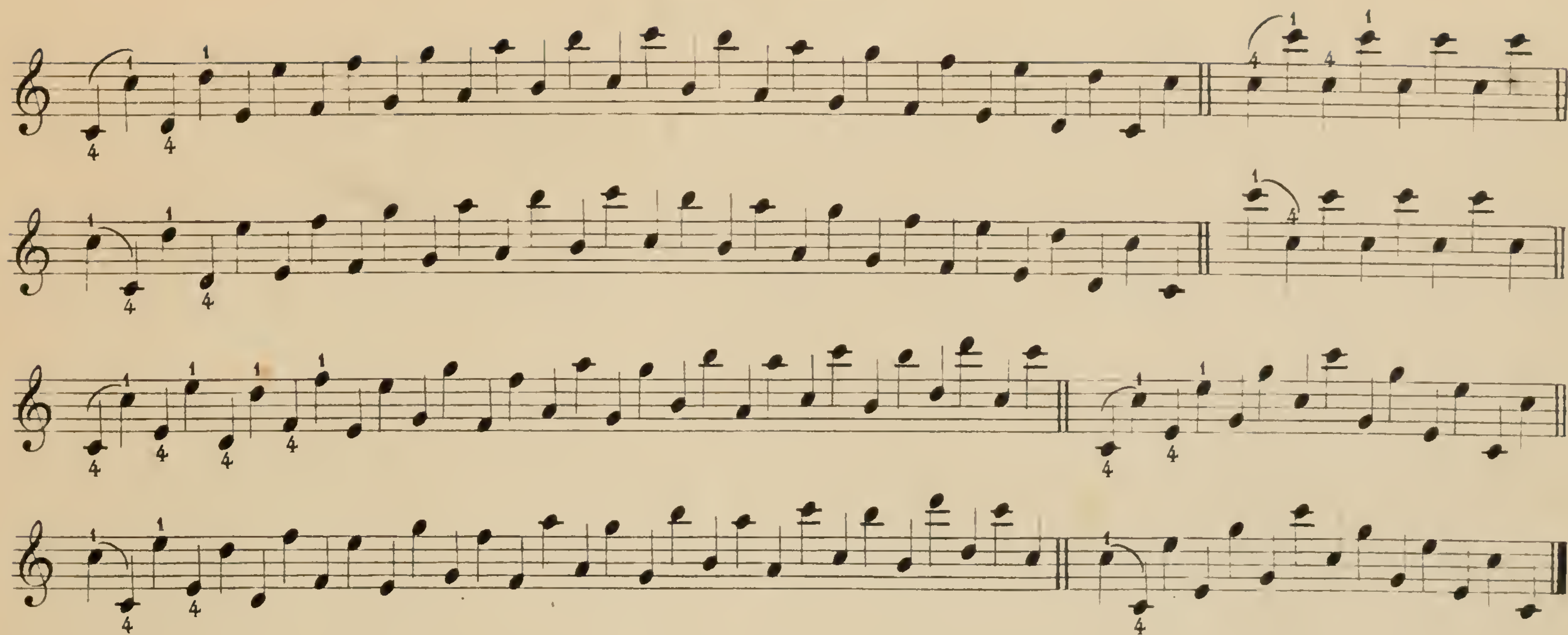
Mêmes principes pour la préparation des doigts.

MAIN DROITE.

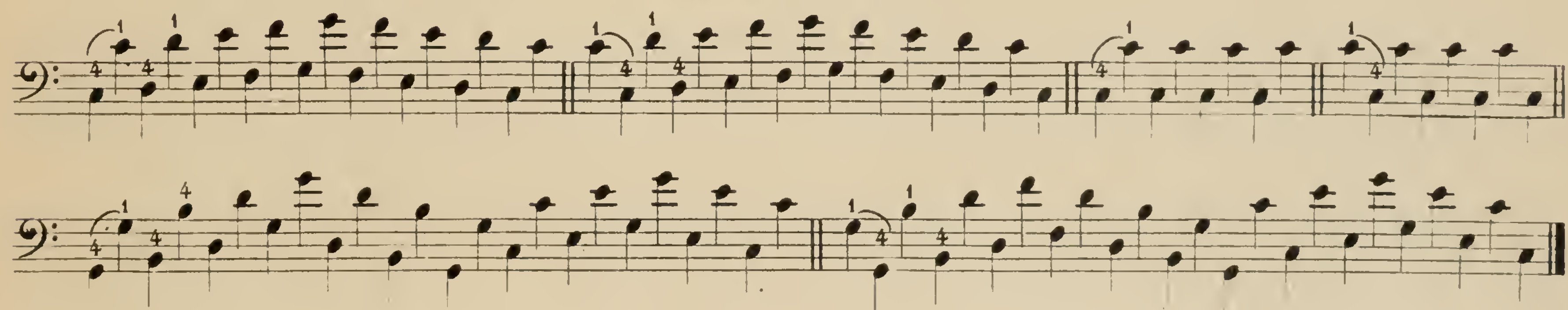
MAIN GAUCHE.

OCTAVES BRISÉES.

MAIN DROITE.
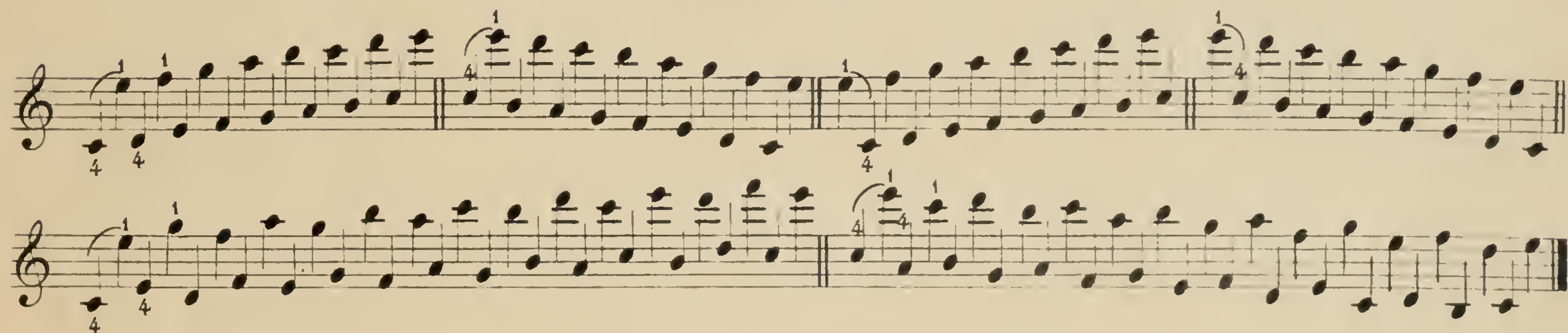


MAIN GAUCHE.
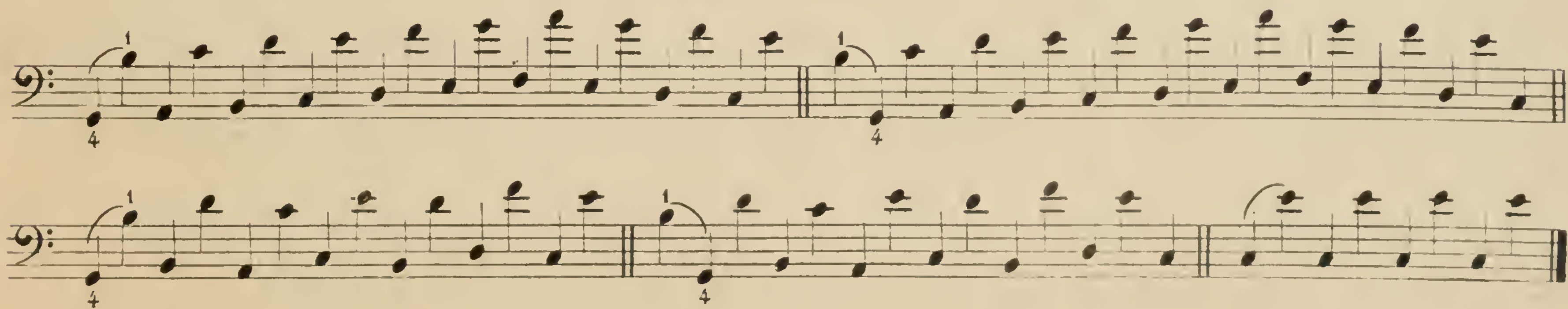


DIXIÈMES BRISÉES.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XV. (Correspondant à l'EXERCICE N° 9.)

ACCORDS BRISÉS.

Les accords brisés sont des formules où plusieurs notes d'un accord sonnent simultanément, tandis qu'une où deux notes de ce même accord ne se font entendre que successivement. Ces accords brisés sont composés de trois et de quatre notes. La difficulté de leur exécution consiste dans l'ensemble et l'égalité de force qu'il faut imprimer aux notes plaquées.

EXEMPLES D'ACCORDS BRISÉS DE TROIS NOTES.

MAIN DROITE.

Posez les doigts en même tems sur les 3 notes qui composent l'accord.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

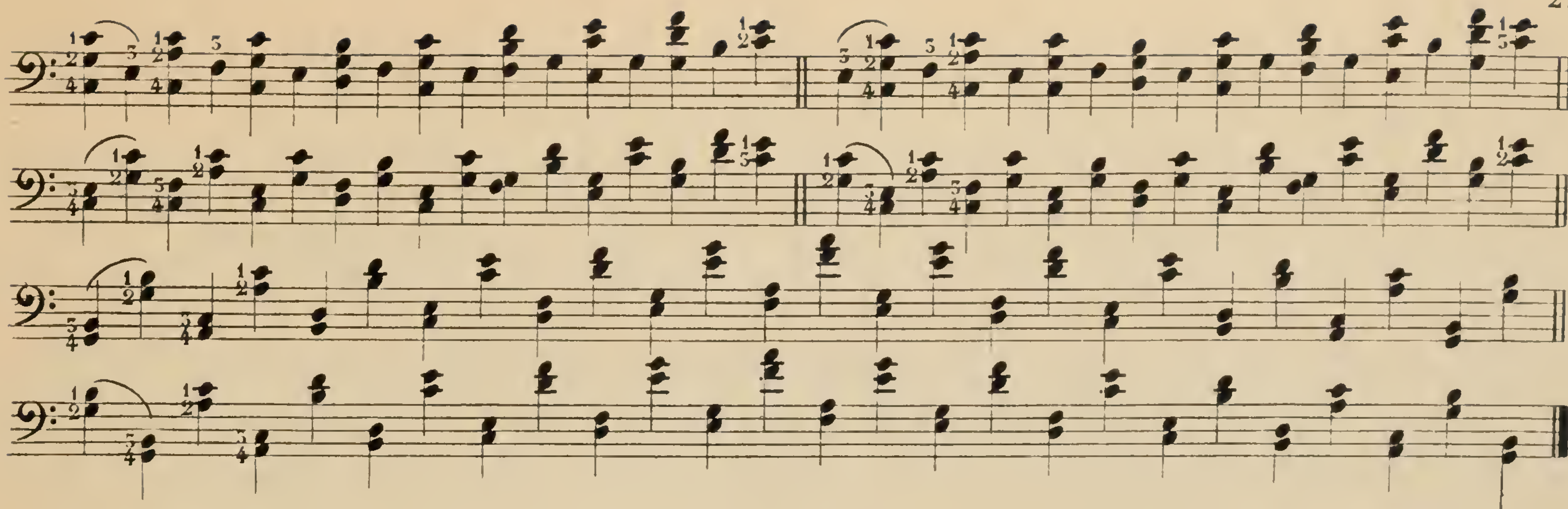
24

ACCORDS BRISÉS COMPOSÉS DE 4 NOTES.

MAIN DROITE.

Posez les doigts en même tems sur les 4 notes qui composent l'accord.

MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XVI. (Correspondant à l'*Exercice* N. 10.)

ARPÈGES PROLONGÉS.

Mêmes principes que pour les gammes en ce qui regarde la position et le *passage* de la main. (Voyez chap. VIII)

MAIN DROITE.

Rappelez vous que, pour la main gauche, on n'emploie pas le *passage* de la main. (Voyez chap. VIII.)

CHAPITRE XVII. (Correspondant à l'*Exercice* N° 11.)

ARPÈGES CROISÉS.

Lorsque les arpèges se prolongent au delà de trois positions, on se sert alternativement des deux mains pour chaque changement de position de l'accord. Il faut avoir soin, tandis que l'une des mains joue, de poser l'autre sur les notes que celle-ci doit faire sonner à son tour.

main G. main D. main G. main D.

D. G. G. D.

8

main D. main G. main D. main G.
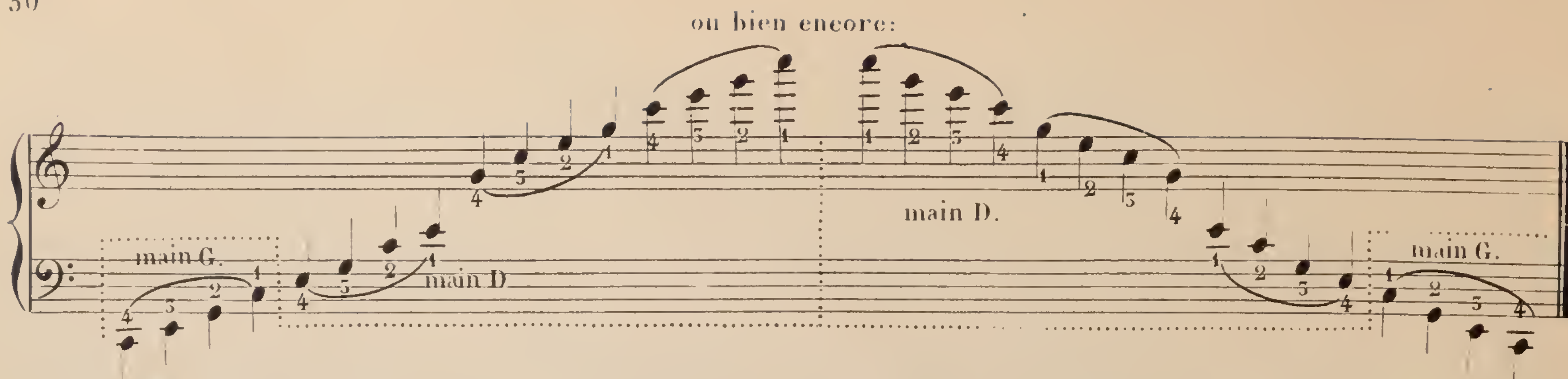
D. G. D. G.

8
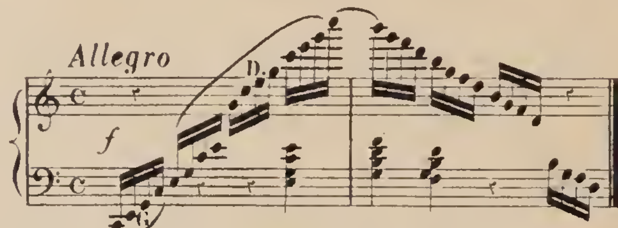
On peut aussi allier les deux manières et procéder ainsi:

main G. main D. main D. main G.

ou bien encore:



Ce dernier moyen présente l'avantage de laisser la main gauche libre pendant une partie de la mesure, et lui permet d'accompagner la main droite, comme dans ce passage



. Mais lorsque l'arpège remplit à lui seul toute la mesure, on fera bien d'employer le croisement des mains. La difficulté de ce procédé consiste dans la parfaite égalité de son et de mouvement qu'il faut mettre entre chaque note.

L'usage du *croisement* des mains ne se borne pas aux seuls arpèges. On l'emploie avec avantages dans diverses formules que nous citerons plus tard, lorsque les études de l'élève seront plus avancées.

CHAPITRE XVIII. (Correspondant à l'*Exercice* N°. 12.)
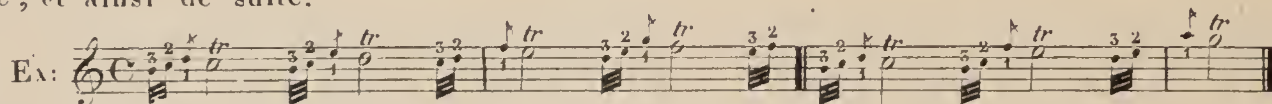
CADENCE SIMPLE.

MAIN DROITE.

Bien que la cadence simple soit un trait formé seulement de deux notes, soit: , trois doigts sont nécessaires à son exécution. Ces trois doigts sont le pouce, qui sonne la note supérieure, et les 2e et 3e qui agissent alternativement sur l'inférieure. Exemple . L'expérience a démontré que ce doigté était le plus favorable à la rapidité, à la vigueur exigées par ce trait. La souplesse du poignet est encore ici la première condition pour obtenir une cadence vive, légère et brillante.

Il est d'usage, à la Harpe, de préparer la cadence ainsi: et de la terminer de cette manière:

Lorsqu'il y a succession de cadences, la terminaison de la première sert en même tems de préparation à la seconde, et ainsi de suite.

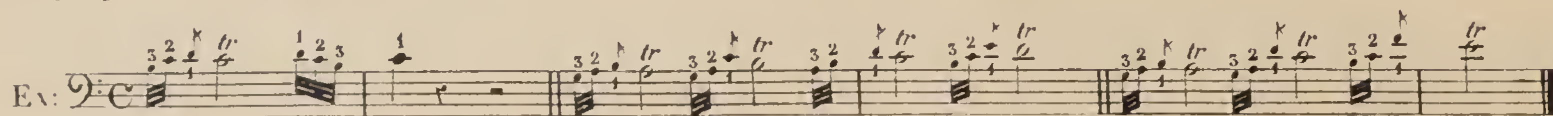


MAIN GAUCHE.

La main gauche se trouve dans une position tellement défavorable à l'exécution de la cadence, que cette formule est très peu usitée à la Harpe, dans les parties graves. Néanmoins comme on en rencontre quelquefois, on fera bien de l'exercer.

La main gauche, à cause de sa position, n'emploie que deux doigts à l'exécution de la cadence, le pouce et l'index; Exemple: . Pour avoir de la force dans le 2e doigt, allongez-le verticalement sur la corde, et maintenez le coude à la hauteur du poignet.

La préparation et la terminaison se font de la même manière qu'à la main droite.



CHAPITRE XIX. (Correspondant à l'Exercice N.º 15.)

GLISSÉS SIMPLES.
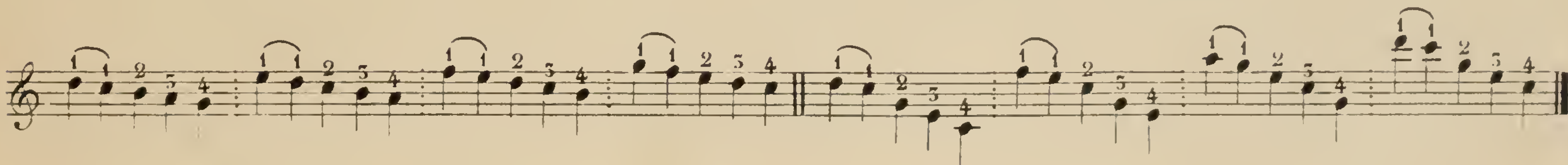
MAIN DROITE.

Les formules composées de cinq notes diatoniques, soit: se présentent fréquemment dans la musique de Harpe. L'exécutant ne se servant que de quatre doigts, il s'en suit que le doigté régulier pour cet exemple, d'après ce que nous avons établi au Chapitre VIII, est celui-ci . Mais la position de la main droite, telle que nous l'avons prescrite au Chapitre V, permettant au pouce de glisser facilement d'une corde à la corde inférieure suivante, on a adopté ce doigté * (glissé) qui présente deux grands avantages: 1.º, de ne pas déplacer inutilement la main; 2.º, de se prêter à une exécution rapide et énergique, impossible à obtenir par tout autre moyen. Cette ressource du *glissé* a été féconde en résultats heureux, en donnant naissance à une foule d'effets brillants qui ont multiplié les ressources de la musique de Harpe: car on ne s'est pas borné à l'emploi du *glissé* dans les passages de cinq notes; on l'a étendu à des traits, tant simples que composés, qui parcourent souvent le clavier du haut en bas.

EXEMPLES DE GLISSÉS SIMPLES.
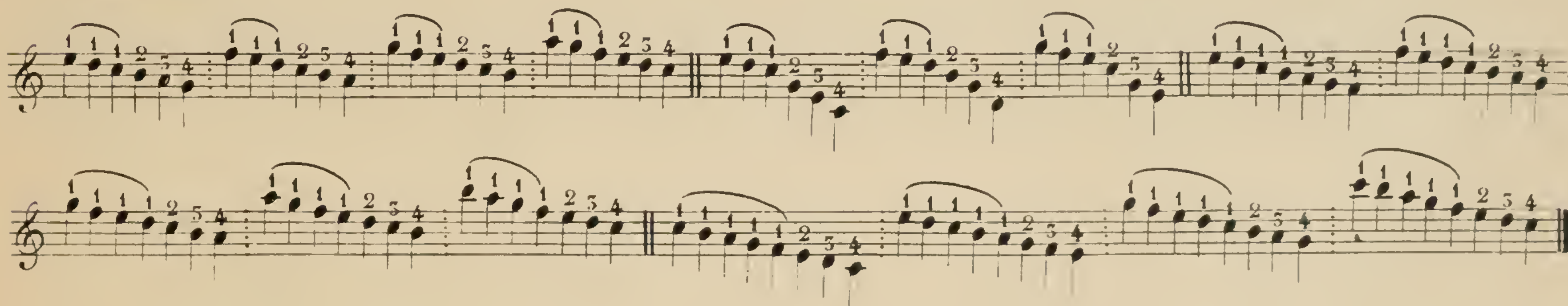
FORMULES OU LE POUCE NE GLISSE QUE SUR UNE SEULE NOTE.

Pour bien exécuter les traits suivants, il faut placer d'avance les quatre doigts à la fois sur les cordes qu'ils doivent faire sonner; le pouce, bien entendu, sur la note supérieure: puis, vous laissez glisser le pouce en lui imprimant une impulsion qui le fait s'arrêter sur la seconde note, de laquelle il s'échappe comme à l'ordinaire.
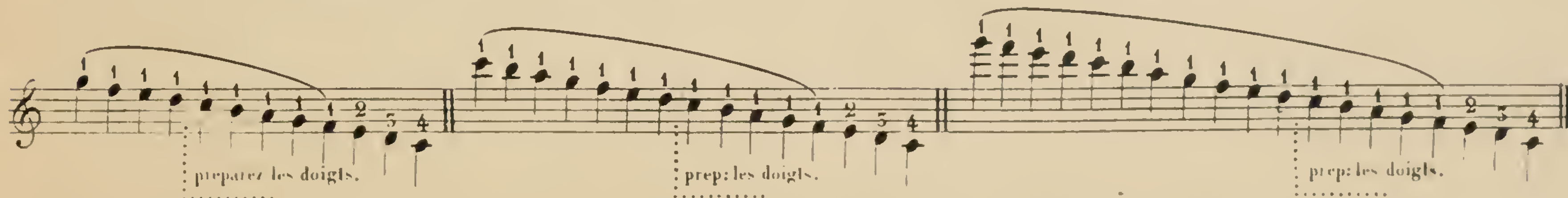


FORMULES OU LE POUCE GLISSE SUR PLUSIEURS NOTES.

Mêmes principes pour la préparation des doigts, que vous placez à l'avance sur leurs cordes respectives.
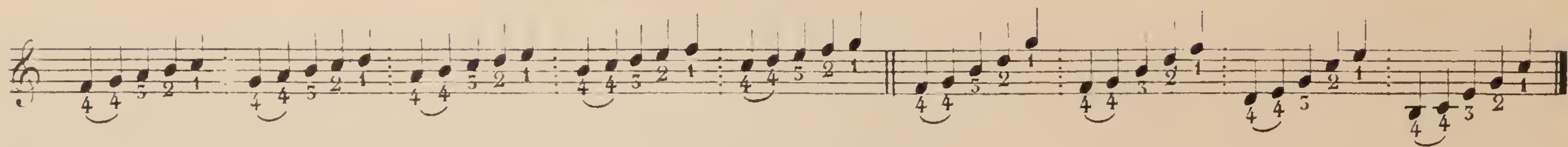


Pour les traits suivants, placez les 2.º, 3.º et 4.º doigts sur les cordes qu'ils doivent faire sonner, aussitôt que le pouce aura atteint l'octave supérieure de la note la plus grave de la gamme.



*Ce signe ⌒ indique le glissé

On a aussi appliqué la méthode du *glissé* au 4e. doigt en montant. Il faut, dans les traits ascendants, pré-parer les quatre doigts à l'avance comme pour les passages descendants.

EXEMPLES DE GLISSÉS POUR LE 4e. DOIGT
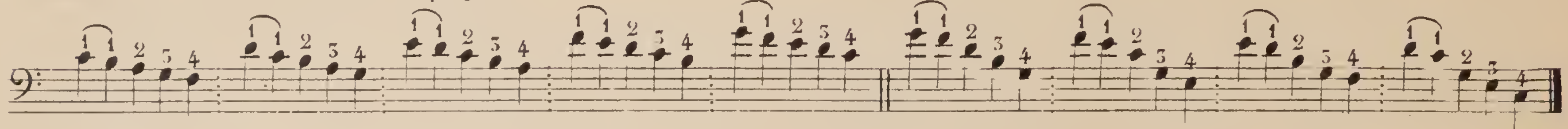


MAIN GAUCHE.
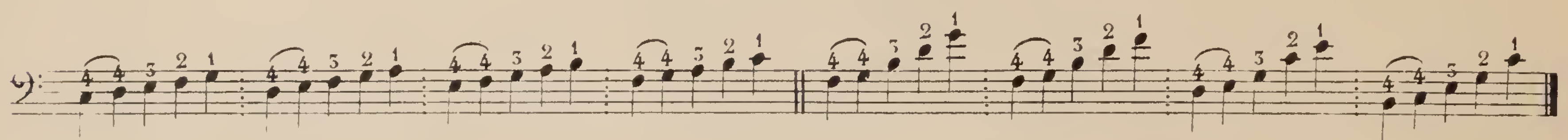
La position de la main gauche est moins favorable que celle de la main droite à l'action du *glissé*. Néanmoins on peut aussi l'employer dans certains cas.

EXEMPLES DE GLISSÉS POUR LE POUCE.

Maintenez le coude a la hauteur du poignet.



GLISSÉS POUR LE 4e. DOIGT.

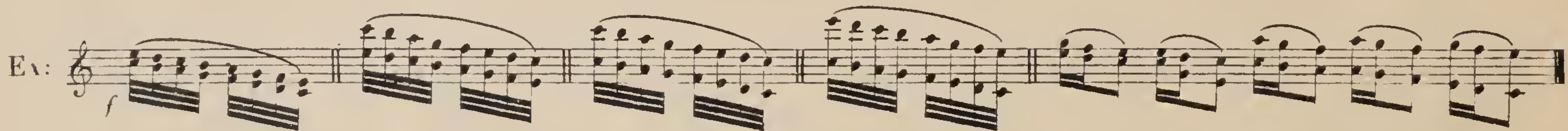


CHAPITRE XX. (Correspondant à l'EXERCICE No. 14.)

GLISSÉS COMPOSÉS.

Nous nommerons glissés composés des formules ou plusieurs parties se font entendre simultanément. Les plus usitées sont des successions descendantes de tierces, sixtes, octaves et dixièmes:

Ex:



Ces passages devant être exécutés avec la plus grande vitesse, on concevra facilement que si on n'employait qu'un doigt pour accompagner le pouce, comme par exemple , il serait impossible à ce doigt d'agir avec assez de promptitude pour suivre le mouvement rapide du pouce. On a donc imaginé un doigté qui se prête merveilleusement aux exigences du trait; le voici: On voit par cet exemple que, tandis que le pouce exécute la gamme supérieure en glissant d'une corde à l'autre , les trois autres doigts font sonner la gamme inférieure en se succèdant de trois en trois notes .

Pour que l'execution de ce trait soit parfaite, il faut, avant de l'entamer, poser les quatre doigts à la fois sur les notes qu'ils doivent faire sonner, soit: et, une fois l'élan donné, avoir soin de préparer le 2e. doigt sur la note qui suit celle que le 4e. doigt fait entendre, c'est-à-dire, d'après l'exemple précédent, sur le *Sol*

et ainsi de suite. Si on négligeait cette préparation, il serait impossible d'obtenir l'égalité et la force voulues. Ces principes s'appliquent également aux successions de sixtes, octaves et dixièmes.

GLISSÉS COMPOSÉS DESCENDANTS.

EXEMPLES DE TIERCES, SIXTES, OCTAVES ET DIXIÈMES.

MAIN DROITE.

TIERCES. Ecartez le bras de la Harpe sur la 3e tierce.

SIXTES. Ecartez le bras de la Harpe pour la 3e sixte.

OCTAVES. Ecartez le bras de la Harpe pour la 3e octave.

DIXIÈMES. ou bien

MAIN GAUCHE.

Comme nous l'avons dit au Chapitre XIX, la main gauche se trouve dans une position peu favorable à l'emploi du *glissé*. D'ailleurs, les traits rapides conviennent peu aux cordes graves de la Harpe, à cause de la longueur de leur vibration. Voici cependant quelques exercices qu'on fera bien d'étudier, au cas où des traits analogues se présenteraient dans un morceau. Les *glissés* brisés, soit: [musical example] sont, du reste, assez usités dans la basse.

TIERCES.

SIXTES.

OCTAVES.

DIXIÈMES.

GLISSÉS COMPOSÉS ASCENDANTS.

Les glissés composés ascendants s'exécutent sans le concours du pouce. Les successions de tierces sont les formules les plus usitées, en ce qu'elles sont d'un effet doux ou brillant, selon le dégré de force qu'on leur imprime, et que leur exécution ne présente pas de difficulté sérieuse. Les successions de sixtes et d'octaves exigent une altération notable dans la position de la main, et une certaine vigueur qui se rencontre rarement dans les doigts des femmes, ce qui fait qu'on évite généralement ces traits dans la musique de Harpe. Il est bon néanmoins de connaitre les moyens de les exécuter.

TIERCES.

MAIN DROITE.

Tendez les phalanges des deuxième et troisième doigts en les laissant glisser d'une corde à l'autre, et maintenez cette position pendant toute la durée du trait. Arrivé à la dernière tierce, vous écartez vivement le bras, en pliant les phalanges, afin d'imprimer la vibration aux cordes.
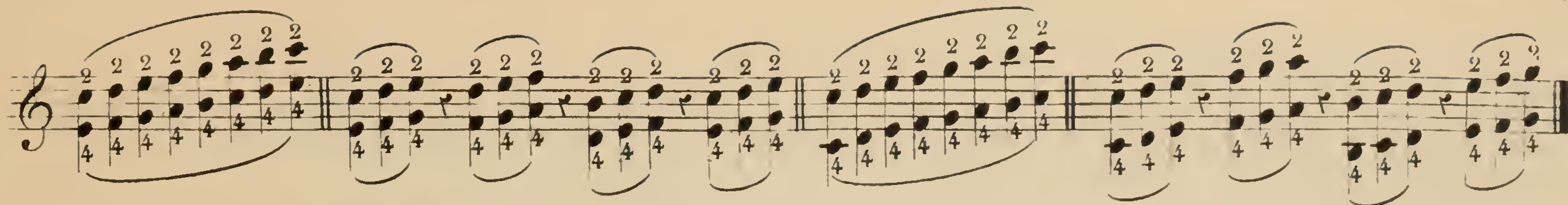
MAIN GAUCHE.

Mêmes principes que pour la main droite.

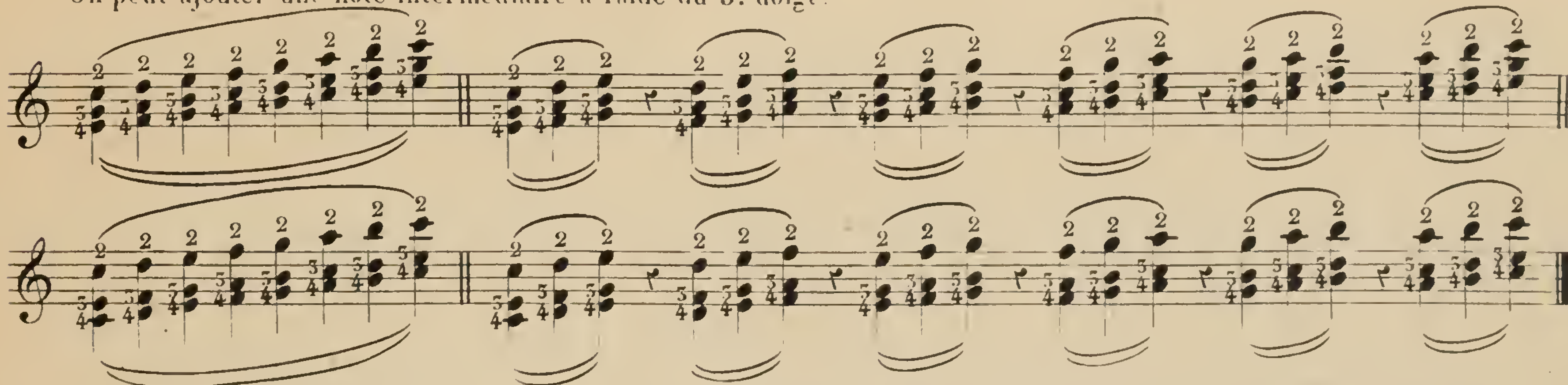
SIXTES et OCTAVES.

MAIN DROITE.

Baissez le poignet et posez les 2e et 4e doigts sur les cordes de façon à ce que toute la main se trouve dans une position à peu près verticale. Tendez les phalanges avec force pour offrir de la résistance aux cordes. Arrivé à la dernière sixte ou octave, écartez vivement le bras, selon le principe énoncé à l'égard des tierces.



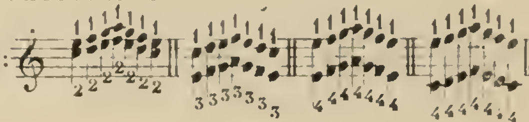
On peut ajouter une note intermédiaire à l'aide du 3e doigt.



(Ces passages offrant de grandes difficultés pour la main gauche, et produisant un effet peu satisfaisant dans les cordes graves, on fera bien de n'exercer que la main droite.)

CHAPITRE XXI. (Correspondant à l'EXERCICE No. 13.)

TIERCES, SIXTES, OCTAVES ET DIXIÈMES LIÉES.

Nous avons dit au Chapitre XI qu'il y avait trois doigtés différents pour les octaves. Cette observation s'applique aussi aux tierces, aux sixtes et aux dixièmes. Nous avons déjà vu les successions de ces divers intervalles présentées de deux manières sous le rapport du doigté, savoir: 1°, détachées, soit:  2°, glissées, soit (Voir les Chap. XI et XII).

Nous allons maintenant les faire connaître sous leur aspect *lié*. Cet effet s'obtient au moyen d'un doigté assez compliqué, mais qui, outre la variété qu'il répand dans l'émission de la vibration, offre à l'élève une étude de la plus grande utilité, en ce que cet exercice renferme en lui seul presque toutes les conditions qui doivent assurer la position de la main, l'indépendance des doigts, en un mot, la force, l'égalité et la souplesse qui constituent une bonne exécution.

TIERCES.

MAIN DROITE.

Pour exécuter cette gamme * posez en même tems le pouce sur *Fa*, le 2e doigt sur *Mi*, le 3e sur *Ré*, le 4e sur *Ut*, Exemple: . Puis, faites sonner le *Mi* et l'*Ut* bien ensemble, en maintenant le pouce et le 3e doigt solidement établis sur le *Fa* et le *Ré*; après quoi, vous faites sonner à leur tour le *Fa* et le *Ré*. Alors, vous replacez vos quatre doigts sur les deux tierces suivantes que vous faites sonner l'une après l'autre d'après le même procédé, et ainsi de suite jusqu'à l'achèvement de la gamme. Vous voyez que cet exemple nécessite quatre positions successives des doigts, puisqu'il renferme huit tierces consécutives.

Pour exécuter cette gamme mêmes principes en sens invers; c'est-à-dire, qu'après avoir posé en même tems le pouce sur *Mi*, le 2e doigt sur *Ré*, le 3e sur *Ut*, le 4e sur *Si* vous faites sonner ensemble le *Mi* et l'*Ut* en maintenant vos 2e et 4e doigts sur le *Ré* et le *Si*, après quoi vous faites sonner à leur tour le *Ré* et le *Si*; puis vous replacez vos 4 doigts sur les 2 tierces suivantes.

---

*Ce signe ⌒ indique le *Legato* aussi bien que le *Glissé*. C'est au harpiste à savoir discerner par la nature du passage et le doigté qu'il réclame, lequel de ces deux effets il doit mettre en usage.

EXEMPLES DE TIERCES LIÉES. MAIN DROITE.

Exception pour trois tierces diatoniques

MAIN GAUCHE.

Mêmes principes que pour la main droite, en conservant la position prescrite au chapitre V. Élevez un peu le coude pour obtenir plus de force.

Exception pour trois tierces diatoniques

SIXTES.

MÊMES PRINCIPES QUE POUR LES TIERCES.

MAIN DROITE.

Exception pour trois sixtes diatoniques

MAIN GAUCHE.

Exception pour trois Sixtes diatoniques

OCTAVES.

MÊMES PRINCIPES.

MAIN DROITE.

Trois octaves diatoniques

MAIN GAUCHE.
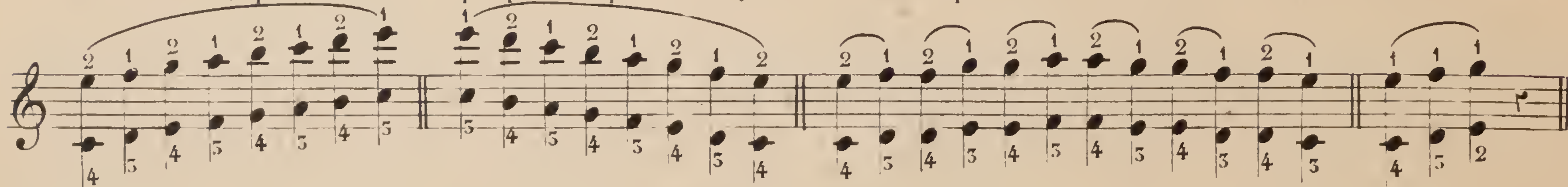
Trois octaves diatoniques

DIXIÈMES.
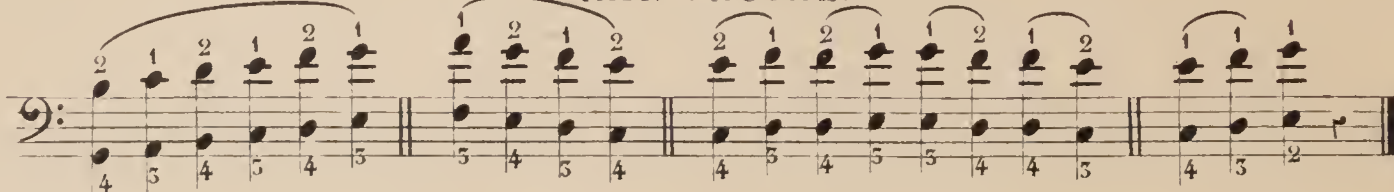
MÊMES PRINCIPES.

MAIN DROITE.

N. B. Il est peu de main de femmes dont l'extension permette d'exécuter les exemples suivants avec facilité. Cependant, on fera bien de les exercer, quand ce ne serait que pour rompre les doigts et leur rendre plus facile l'exécution des sixtes et octaves.



MAIN GAUCHE.
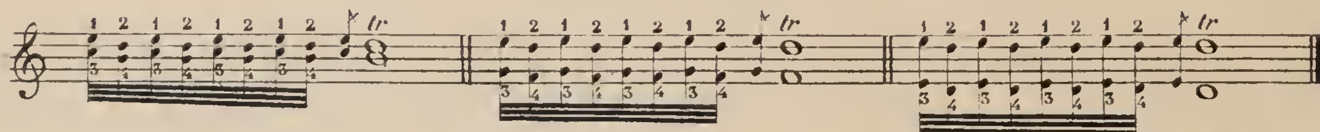


CHAPITRE XXII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 16.)
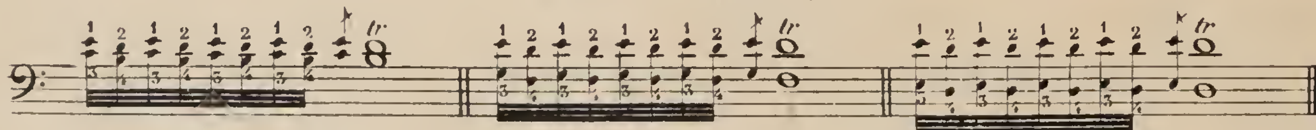
CADENCES DOUBLES.

Les principes que nous venons d'émettre au Chapitre précédent s'appliquent naturellement aux cadences-doubles, puisque ces cadences ne sont autre chose que des successions réitérées de tierces, de sixtes ou d'octaves. Seulement ces successions devant s'exécuter dans un mouvement très précipité, elles présentent un degré de difficulté tel, qu'un travail long et opiniâtre peut seul en triompher. Nous devons ajouter que ces cadences doubles se rencontrent rarement dans la musique de Harpe. Il faut donc les considérer surtout comme un exercice très favorable au développement de la force et de l'égalité des doigts.

MAIN DROITE.

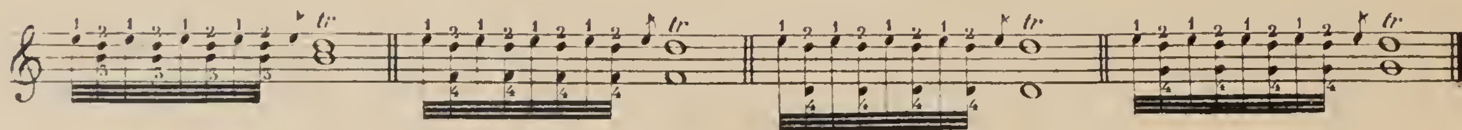


MAIN GAUCHE.

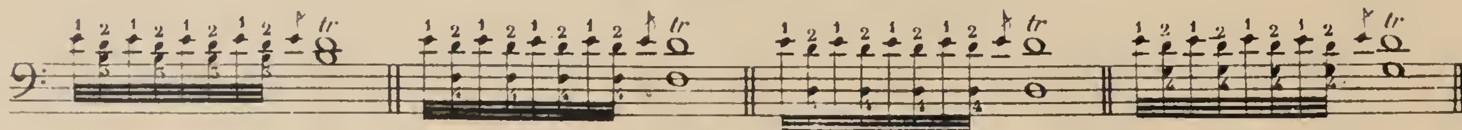


Il existe un moyen de simuler la cadence double, lequel produit un bon effet, en ce qu'il permet au poignet de seconder l'action des doigts comme dans la cadence simple. Ce moyen consiste à retrancher la note inférieure de la première tierce, sixte ou octave.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XXIII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 17.)

PASSAGES CROISÉS.

Nous avons dit au Chapitre XVII que le *croisement* des mains s'appliquait à différents passages. Nous allons en donner quelques exemples.

Allegro

D D G G f

Allegro

D D G f

D G f p D G p 6 p p p

CHAPITRE XXIV. (Correspondant à l'*Exercice* N°. 18.)

FORMULES DANS LESQUELLES UN OU PLUSIEURS DOIGTS EXÉCUTENT UNE PARTIE SAILLANTE, TANDIS QUE LES AUTRES DOIGTS DE LA MÊME MAIN SERVENT D'ACCOMPAGNEMENT.

Dans les exemples suivants, les notes longues, c'est-à-dire les *Blanches* surmontées d'un >, doivent être sonnées plus fort que les accompagnemens en croches ou double-croches.

MAIN DROITE.

MAIN GAUCHE.

CHAPITRE XXV.

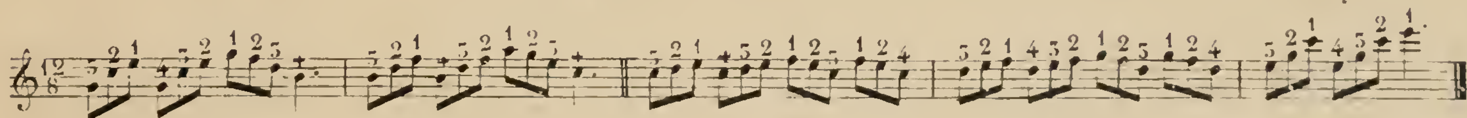
PASSAGES DANS LESQUELS LES MÊMES FORMULES SE PRÉSENTANT PLUSIEURS FOIS CONSÉCUTIVEMENT, CELLES-CI EXIGENT UNE NOUVELLE POSITION DU DOIGTÉ.

L'élève inexpérimenté en ce qui regarde les combinaisons du doigté, pourrait être induit à penser, en voyant un passage analogue à celui-ci , que les formules *Mi Ut* et *Ré Fa* se succèdant chacune deux fois sans interruption, il est naturel d'employer aussi deux fois les mêmes doigts pour exprimer les mêmes notes se représentant dans le même ordre. Mais, avec un peu d'observation, il s'appercevra facilement de son erreur, en remarquant que la première fois que la formule *Mi Ut* se présente, elle n'est que le complément du membre de phrase ; tandis que la seconde fois, elle devient le principe de cette autre membre de phrase .

En conséquence, comme il faut employer les quatre doigts pour l'exécution de chacun de ces passages et , il est facile de voir que la substitution du pouce et du 2.e doigt aux 3.e et 4.e est indispensable. De même, pour la formule *Ré Fa*, il faudra substituer les 3.e et 2.e doigts, au 2.e et au pouce qui l'auront jouée précédemment.
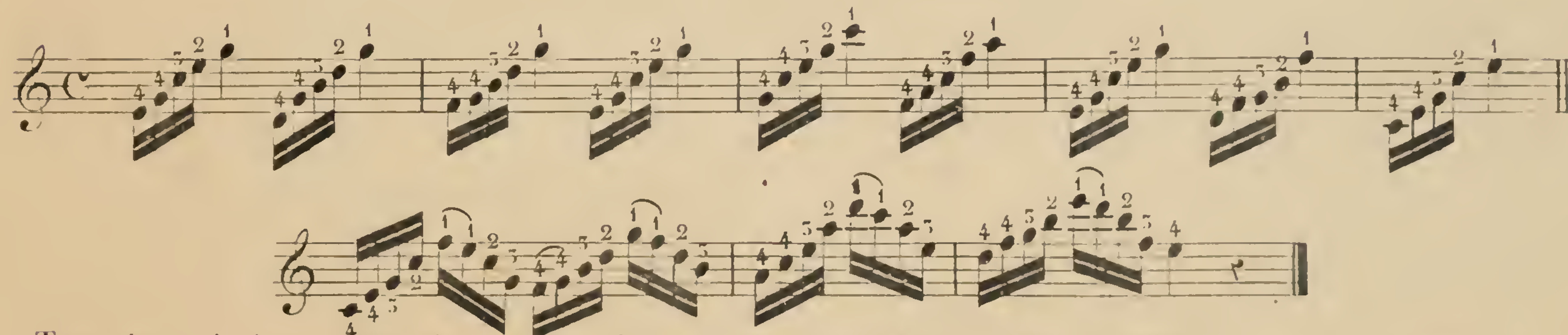
Cette manière d'envisager la succession des notes donnera à l'élève la clé des règles du doigté. En effet, ces règles consistent simplement à distinguer le commencement et la fin des divers membres de phrase, et, après avoir compté le nombre des notes dont ils se composent, à employer le nombre de doigts nécessaire à leur exécution. Nous avons dit, au Chapitre VIII, que tous les passages ascendants composés de quatre notes et plus se commençaient par le 4.e doigt, et les descendants par le pouce. À part les *glissés*, qu'on a vus aux Chapitres XIX et XX, il existe très peu d'exceptions à cette règle. Ainsi, le doigté de l'exemple cité au commencement du Chapitre, sera celui-ci .

AUTRES EXEMPLES DE SUBSTITUTION DE DOIGTÉ.



Les principales exceptions à cette règle sont, outre les *glissés*, les formules ascendantes composées de cinq notes non diatoniques: qui se doigtent ainsi: . Il faut, pour l'exécution de ce passage, avoir soin de tenir les doigts prêts à s'engager en même tems dans les quatre dernières cordes (*Sol Ut Mi Sol*), aussitôt que vous avez fait sonner la première (*Mi*) avec le 4.e doigt.

EXEMPLES POUR CE TRAIT.



Tous les principes renfermés dans ce Chapitre s'appliquent aussi à la main gauche.

CHAPITRE XXVI. (Correspondant à l'EXERCICE N° 19.)

SONS ARTIFICIELS.

Il y a, à la Harpe, trois sortes de sons artificiels: les sons harmoniques, les sons étouffés, et les sons pincés près de la table avec les ongles ou l'extrémité des doigts. Ces diverses qualités de son jettent de la variété dans les effets, surtout lorsqu'on n'en fait point abus.

SONS HARMONIQUES.

La note qu'exprime une corde tendue sur la Harpe à un certain degré, est déterminée par le point qu'occupe le sillet sur lequel cette corde repose. Supposons que la corde donne cet *Ut:* ; si vous la partagez en deux parties égales par le moyen d'un nouveau sillet posé sur le point médiaire de la corde, vous obtiendrez, soit au-dessus, soit au-dessous du nouveau sillet, un son équivalent à l'octave supérieure de la note primitive Vous aurez donc cet autre *Ut:* et cela par la raison bien simple que la corde se trouvant partagée en deux, chaque moitié donnera deux fois autant de vibrations que le tout. On sait que le plus ou moins de gravité d'un son est en raison inverse du nombre des vibrations. Ainsi, la corde à vide donnant 512 vibrations, elle en donnera 1024 si vous la raccourcissez de moitié à l'aide d'un sillet. De là le phénomène du son harmonique, dont la plupart des élèves font usage sans s'en rendre compte. L'office du sillet est rempli généralement, à la main droite, par le 2e doigt, et, à la main gauche, par le côté de la paume opposé au pouce.

Comme les sons harmoniques produisent un effet plus agréable et sont d'un usage plus fréquent dans les cordes graves que dans les notes aigues, nous commencerons par les préceptes relatifs à la main gauche.

MAIN GAUCHE.

Rapprochez le coude de la Harpe, et posez la main sur le clavier horizontalement de manière à ce que le côté de la paume opposé au pouce s'appuie légèrement sur le point médiaire des cordes que vous devez faire sonner, et fasse l'office de sillet, l'extrémité des doigts se trouvant dirigée vers la colonne.

Si vous avez à exécuter un son unique, soit: * ou si le passage se compose d'une succession de notes simples dans un mouvement modéré, soit: *All°* vous employez le pouce seulement, en ayant soin d'écarter vivement le bras à chaque note que vous sonnez, précaution sans laquelle les vibrations demeureraient étouffées.

Si vous avez une succession d'intervalles ou d'accords, soit: vous ajoutez les doigts nécessaires tels qu'ils sont chiffrés dans l'exemple; cela, bien entendu, sans déranger la position de la paume qui devra nécessairement s'appuyer sur les cordes dans toute sa longueur, surtout pour l'accord . On peut aussi exécuter ce même passage en ne donnant l'effet harmonique qu'aux notes supérieures c'est-à-dire à celles qui sont jouées par le pouce, et en laissant les autres vibrer à leur diapazon naturel. On concevra que, pour atteindre ce but, il faut que le sillet formé par la paume ne presse alors que la corde harmonique. Dans ce dernier cas, le petit zéro 0 qui est le signe du son harmonique ne se trouvera que sur les notes supérieures. Exemple: .

Si vous avez une succession rapide de plusieurs notes simples, soit: *All°* vous doigtez le passage selon la règle ordinaire, tout en maintenant la position indiquée ci-dessus pour la paume.

---

*Ce signe O indique le son harmonique

MAIN DROITE.

Pour exécuter une succession de notes simples, soit: vous repliez les phalanges dans la main de manière à ce qu'elles présentent leur dos aux cordes; puis, en guise de sillet, vous appuyez légèrement la deuxième phalange du second doigt contre le point médiaire de la note que vous voulez rendre harmonique; en même tems vous faites sonner cette note avec le pouce, et vous écartez vivement le poignet, comme il a été dit pour la main gauche.

Pour obtenir des tierces , vous vous servez du 3e doigt pour sillet, et vous faites sonner les notes avec le pouce et l'index. Vous pouvez aussi employer le côté de la paume opposé au pouce pour faire l'office de sillet. Cette position vous permettra de faire sonner, toujours avec le pouce et l'index, des intervalles de quarte et de quinte .

Pour les sixtes , il faut employer à la fois la paume, qui sert de sillet à la note du pouce, et la deuxième phalange (renversée) du petit doigt, qui sert de sillet à l'index. Cette dernière position vous permet de frapper des accords composés de trois notes .

Inutile d'ajouter que les exemples précédents peuvent se présenter sous leur aspect arpégé ou brisé, et donner les formules suivantes: .

Les procédés resteront les mêmes que pour les traits plaqués.

DE L'EMPLOI SIMULTANÉ DES DEUX MAINS POUR LES SONS HARMONIQUES.

Outre les cas ou l'emploi et le *croisement* des deux mains permet d'exécuter en sons harmoniques des phrases de longue haleine, comme, par exemple:

Moderato
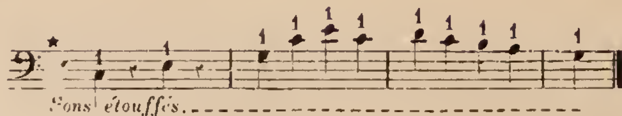
il y a encore des occasions ou l'une des deux mains sert à l'autre d'auxiliaire muet. Si, par exemple, vous avez à exécuter ce passage: , pendant lequel la main gauche compte des pauses, vous mettez à profit le silence de cette main, et, la couchant horizontalement sur le clavier dans la position indiquée précédemment, vous la faites servir de sillet, en ayant soin, à mesure que vous montez, de suivre exactement la ligne des contours de la console, afin que les cordes se trouvent toujours divisées en deux parties égales. Pendant ce tems, vous jouez votre passage de la main droite, en conservant la position ordinaire et le doigté naturel. La qualité du son n'est pas aussi belle dans ces traits suivis, parcequ'on ne peut éloigner le sillet à chaque note, comme dans les exemples cités au commencement du Chapitre: aussi, doit-on être fort sobre de leur emploi. Les passages qui produisent l'effet le plus satisfaisant en ce genre sont ceux-ci:

dans lesquels la main gauche, après avoir servi de sillet, sonne la dernière note de chaque trait avec son pouce, lequel tire une belle qualité de son de la corde, secondé qu'il est par l'écartement du bras.
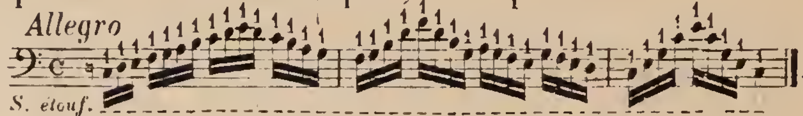
SONS ÉTOUFFÉS.

Le son *étouffé* étant un effet propre aux traits de la basse, nous donnons d'abord les préceptes relatifs à la main gauche.

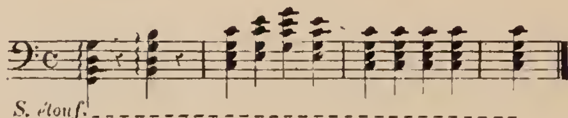
MAIN GAUCHE.
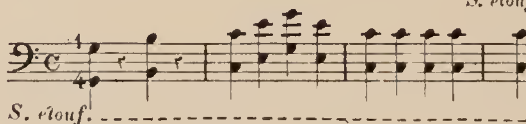
Pour exécuter un passage comme celui-ci: 

vous rassemblez tous les doigts serrés les uns contre les autres, vous posez la main sur le clavier à plat et verticalement, et immédiatement après avoir fait sonner la note avec le pouce, vous étouffez les vibrations avec la paume.

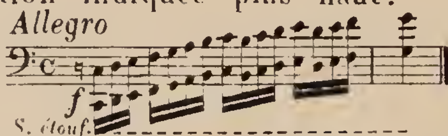
Si, au contraire, vous avez à exécuter une succession rapide de notes diatoniques, ou séparées entre elles seulement par des intervalles de tierce ou de quarte, soit: 

après avoir posé la main comme il vient d'être dit, vous sonnez la première note (*Ut*) avec le pouce, que vous reportez immédiatement sur la note suivante (*Ré*), en étouffant par le même mouvement les vibrations de l'*Ut* avec la paume. De cette façon, un seul mouvement suffit pour étouffer les vibrations de la première note et préparer le pouce sur la note suivante.

Pour étouffer des accords arpègés ou plaqués: 

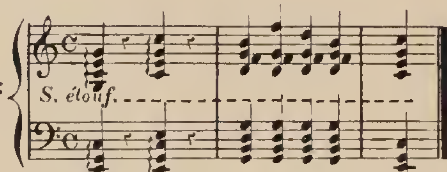
ou des octaves dans un mouvement modéré: 

, immédiatement après avoir fait sonner les notes, vous étendez les doigts sur les cordes, selon la position indiquée plus haut.

Si les octaves sont dans un mouvement rapide: 

, vous suivez les préceptes émis au second exemple du Chapitre, relativement au pouce. Quant au 4e doigt, vous maintenez les phalanges bien tendues, d'après les raisons données au Chap: XI (*main droite*).

MAIN DROITE.

Les sons étouffés de la main droite ne s'emploient guères que dans deux cas: 1° dans les accords graves, simultanément avec la main gauche, Exemple: 

2°. dans des traits diatoniques ascendants, Ex: : chaque note du passage est alors surmontée d'un point qui indique le *staccato*.

En ce qui regarde le premier exemple, il suffit, pour étouffer la vibration, de ramener immédiatement les doigts sur l'accord qui vient de sonner. Quant à l'exemple *staccato*, il s'exécute avec le 2e doigt seulement, en tenant ce doigt allongé sur les cordes de façon à ce que, au moment où il se pose sur une note, (soit: *La*) il arrête les vibrations de la note précédente (*Sol*).

SONS PRÈS DE LA TABLE.

L'emploi de ces sons est assez rare, et ne sert en général qu'à faire ressortir la belle sonorité des vibrations ordinaires, lorsque celles-ci viennent à leur succéder. On les obtient en attaquant les cordes avec force aussi près que possible des boutons, et en les faisant sonner avec les ongles, ou l'extrémité des doigts, si les ongles ne présentent pas assez de résistance, comme il arrive communément chez les femmes. On les indique par ces mots: *près de la table*. Le pouce de la main droite, à cause de sa position, ne participe pas à leur exécution. Cependant, dans le cas où l'on ne se sert pas des ongles, et où l'on n'attaque les cordes près de la table que pour imprimer à une phrase un caractère plus grave, on peut faire intervenir le pouce de tems à autre, mais seulement sur des notes de peu de valeur (voir le 2e exemple).

---

* Il n'y a point de signe pour les sons étouffés. On les indique par l'abréviation *S. E.*

EXEMPLES D'UNE SAINE APPLICATION DES SONS PRÈS DE LA TABLE.

1° Avec les ongles.

Moderato

p *près de la table.* *près de la table.* *f* *près de la table* *dolce*

Sons étouffés

2.de Avec l'extrémité des doigts.

Larghetto.

Près de la table

CHAPITRE XXVII.

EMPLOI DES PÉDALES.

Nous avons donné, au Chapitre III, les indications relatives au jeu et à la destination des pédales. Il ne nous reste donc plus qu'à présenter le tableau des quinze modes majeurs et des douze modes mineurs dont le Harpiste peut faire usage sans l'aide des *synonymes*.(On verra, au Chapitre suivant, qu'avec le secours des *synonymes*, il n'y a pas de bornes aux modulations, sur la Harpe).

Nous devons ajouter qu'il y a deux manières de faire usage des pédales. 1°, lorsqu'il s'agit de passer définitivement dans un ton pour y rester pendant un certain tems; 2°, lorsque la modulation est simplement accidentelle et passagère. Dans le premier cas, après avoir amené la pédale à la nouvelle position sollicitée par le changement de ton, le pied l'abandonne pour se poser soit à terre, soit sur une autre pédale qu'il devra faire agir à son tour. Ce mouvement s'appelle: *fixer* une pédale. Dans le second cas, le pied ne fait qu'appuyer sur la pédale sans l'abandonner ni l'engager dans les entailles du socle, et se tient prêt à la ramener à sa première position ou à lui en assigner une nouvelle, selon les exigences de la modulation.

EXEMPLE DE MODULATIONS *ARRÊTÉES* DANS LES MODES MAJEURS DIÈZÉS.

Dans cet exemple, il s'agit d'abaisser les pédales et de les fixer successivement aux secondes entailles pratiquées dans le socle.

Ton naturel de la Harpe.

UT majeur. *SOL* majeur. *RÉ* majeur. *LA* majeur. *MI* majeur

SI majeur. *FA♯* majeur. *UT♯* majeur.

Toutes les pédales doivent ici se trouver fixées aux 2.des entailles.

Pour revenir en *Ut* naturel majeur par la progression inverse, il faut dégager successivement les pédales et les faire remonter a leur position primitive (la premiere entaille).

UT♯ majeur. FA♯ majeur. SI majeur. MI majeur. LA majeur.

RE majeur. SOL majeur. UT majeur.

Ton naturel de la Harpe.

Toutes les pédales doivent ici être remontées à la 1.re entaille, leur position naturelle.

EXEMPLE DE MODULATIONS *ARRÊTÉES* DANS LES MODES MAJEURS BÉMOLISÉS

Dans cet exemple, il s'agit de dégager successivement les pédales de la première entaille en les faisant remonter.

Ton naturel de la Harpe.

UT majeur. FA majeur. SI♭ majeur. MI♭ majeur. LA♭ majeur.

RÉ♭ majeur. SOL♭ majeur. UT♭ majeur.

Toutes les pédales doivent ici se trouver remontées.

Pour revenir en *Ut* naturel majeur par la progression inverse, il faut engager de nouveau et successivement les pédales dans la première entaille, leur position naturelle.

UT♭ majeur SOL♭ majeur. RÉ♭ majeur. LA♭ majeur. MI♭ majeur.

SI♭ majeur. FA majeur. UT majeur.

Ton naturel de la Harpe

Toutes les pédales sont alors revenues à leur point de départ.

EXEMPLE DE MODULATIONS *ARRÊTÉES* DANS LES MODES MINEURS DIÈZÉS.

Dans cet exemple, il faut mettre en pratique les deux moyens d'action des pédales, c'est-à-dire, fixer les unes définitivement, et n'employer les autres qu'accidentellement. Les pédales qu'on fixe sont indiquées par ces mots: (fixez......♯).

LA mineur. (fixez *FA*♯) *MI* mineur. (fixez *UT*♯) *SI* mineur. (fixez *SOL*♯) *FA*♯ mineur. (fixez *RÉ*♯) *UT*♯ mineur.

Dans la progression suivante qui ramène la Harpe en *La* mineur, aucun des dièzes accidentels ne doit être fixé. Les bécarres indiquent qu'il faut dégager la pédale et la laisser remonter définitivement à la première entaille.

UT♯ mineur. *FA*♯ mineur. *SI* mineur. *MI* mineur. *LA* mineur.

EXEMPLE DE MODULATIONS *ARRÊTÉES* DANS LES MODES MINEURS BÉMOLISÉS.

Dans l'exemple suivant, aucun des dièzes ou des bémols accidentels ne doit être fixé. Les bémols qui marquent le changement de ton indiquent en même tems qu'il faut dégager la pédale correspondante et la laisser remonter.

LA mineur. *RÉ* mineur. *SOL* mineur. *UT* mineur. *FA* mineur. *SI*♭ mineur. *MI*♭ mineur. *LA*♭ mineur.

Dans la progression inverse ci dessous, laquelle ramène en *La* mineur, on a indiqué les pédales qu'il faut fixer.

LA♭ mineur. (fix: *FA*♮) *MI*♭ mineur. (fix: *UT*♮) *SI*♭ mineur. (fix: *SOL*♮) *FA* mineur. (fix: *RÉ*♮) *UT* mineur. *SOL* mineur. *RÉ* mineur. *LA* mineur.

Il arrive parfois que deux pédales sont appelées à agir simultanément, soit l'une à droite et l'autre à gauche, soit toutes les deux du même côté. Dans ce dernier cas, il faut une certaine adresse pour fixer ou dégager une pédale, et en appuyer une autre au même instant, avec l'aide d'un seul pied. Mais, dans les deux cas, la difficulté consiste à savoir discerner, par la tournure de la modulation, la pédale qu'on doit fixer ou dégager, et celle qu'il faut simplement appuyer accidentellement.

EXEMPLE DE L'EMPLOI SIMULTANÉ DE DEUX PÉDALES.

appuyez *FA*♯. et *RÉ*♯. dégagez *SI*♭. appuyez *UT*♯. fixez *SI*♮. appuyez *SOL*♯.

dégagez *LA*♭. appuyez *FA*♯. et *RÉ*♯ fixez *LA*♮. appuyez *RÉ*♯ et *FA*♯.

Les gammes en demi-tons, d'une exécution si facile sur le piano, sont interdites à la Harpe à cause du jeu des pédales, qui ne pourrait jamais être assez rapide, quelle que fut l'adresse de l'exécutant. Cependant, on peut se permettre des passages comme [exemple musical: 1 2 3 1 2 3 1 2 3] dans lequel vous remarquerez que le mouvement

Labarre = 20 studies
26 pp.

chromatique ne s'applique qu'à un petit nombre de notes, et que les deux pieds peuvent agir successivement, le droit sur *Fa* et le gauche sur *Ré*. On concevra que l'action qui fait abaisser et remonter la pédale doit être d'une rapidité extrême.

Il y a de certains cas où l'on appuie à la fois deux pédales du même côté, l'une avec le talon, l'autre avec le bout du pied, Ex: [musical example]. Il faut avoir soin de laisser remonter le pied immédiatement, car, en abaissant le *La*♮ et le *Fa*♯, vous avez nécessairement abaissé aussi le *Sol*♯, et le *Sol* qui suit la tierce *La*♮ *Fa*♯, doit être naturel. Quant à ce qui regarde la tierce *Ré*♮ *Si*♭, on ne risque pas d'abaisser l'*Ut*, parceque cette pédale étant fixée à la première entaille, elle ne se trouve pas au niveau de celles qui doivent agir.

CHAPITRE XXVIII. (Correspondant à l'Exercice N. 20.)

SYNONYMES.

On vient de voir par le Chapitre précédent que les pédales satisfont à toutes les exigences des tons qui ne renferment que des dièzes simples ou des bémols simples. À l'égard des modes qui demandent des doubles dièzes, (comme *Sol*♯ mineur [musical example] ou des doubles-bémols accidentels comme [musical example] on est obligé d'user de subterfuge en substituant au double-dièze ou au double bémol le son bécarre correspondant, qu'on nomme alors synonyme: Exemple: *double-dieze* [musical example] *double-bémol* [musical example]

On se sert aussi des synonymes dans de certains cas, pour faciliter le jeu des pédales, Ex [musical example] on prend ici le *Sol*♯ au lieu du *La*♭, parceque le pied droit, après avoir appuyé et relevé la pédale du *Fa*, trouve plus de facilité à presser la pédale du *Sol*♯ qu'à dégager celle du *La*♭.

Les synonymes s'emploient encore avec succès dans les traits composés de notes réitérées, comme: [musical example]. Si, dans ces occasions, l'usage des synonymes ajoute à la complication du jeu des pédales, on compense ce léger inconvénient par l'effet satisfaisant de la sonorité, que les doigts ne sauraient obtenir sans leur secours. Ainsi, pour l'exemple ci-dessus, si vous employez ce doigté sur la même corde [musical example: ou bien, ou encore], vous n'obtiendrez qu'une sonorité très faible, insuffisante à remplir une vaste salle, et le trait pêchera aussi par une grande inégalité. Si, au contraire, vous appelez les synonymes à votre aide, vous donnerez aux cordes autant de sonorité et de brillant que l'effet le sollicitera.

EXEMPLES DE L'EMPLOI DES SYNONYMES POUR LES NOTES RÉPÉTÉES.

Allegro

[musical example]

Vivace

[musical example: sans synonymes — avec synonymes]

FIN DE LA 1re PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

20 EXERCICES.

PRÉSENTANT L'APPLICATION SUCCESSIVE DES EXEMPLES CONTENUS DANS LA 1re PARTIE.[1]

N° 1.

GAMMES

(Voir le chap: VIII)

f

(fix *Fa* ♯)

[1] **N. B.** Aucun *mouvement* ne se trouve indiqué en tête des exercices, l'elève devant les étudier d'après les principes énoncés aux chapitres VIII et IX; c'est-à-dire: très lentement d'abord. (jusqu'à ce que les mains et les doigts soient *bien* assurés dans leur position); ensuite aussi rapidement que possible.

N° 2.

ARPÈGES
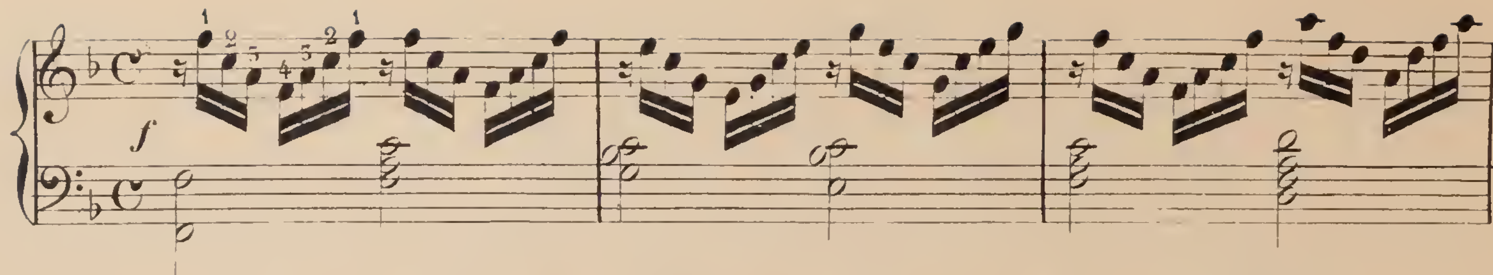
(Voir le chap: IX.)
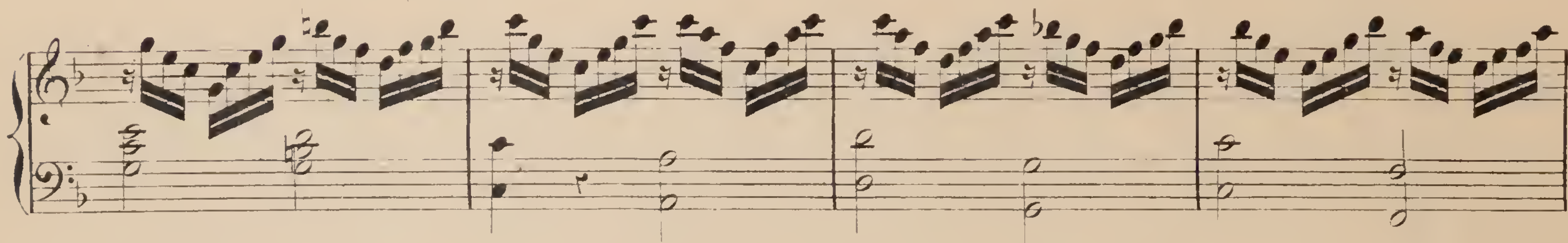
f
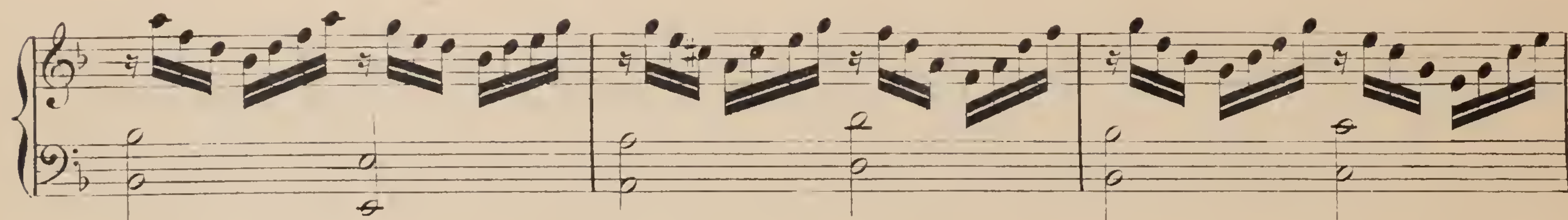
(fix *Si*♮)
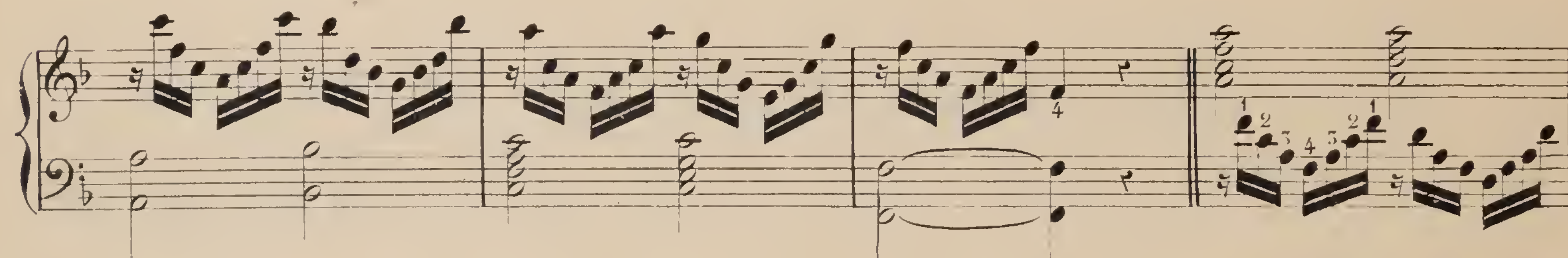
LE MÊME
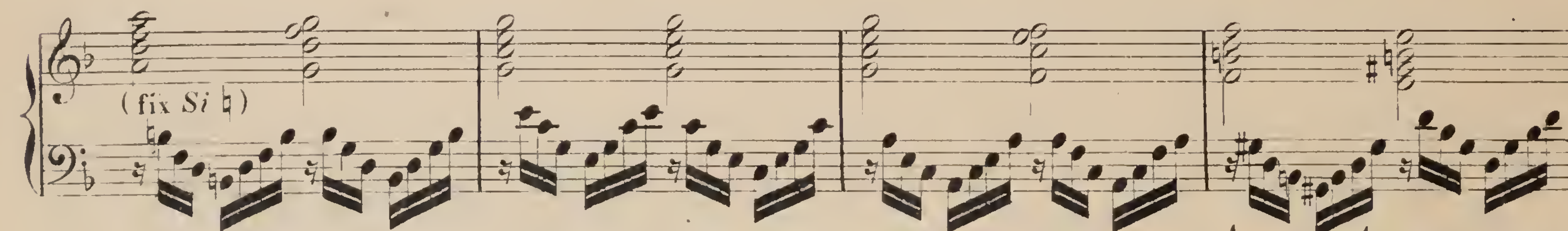
Renversé.
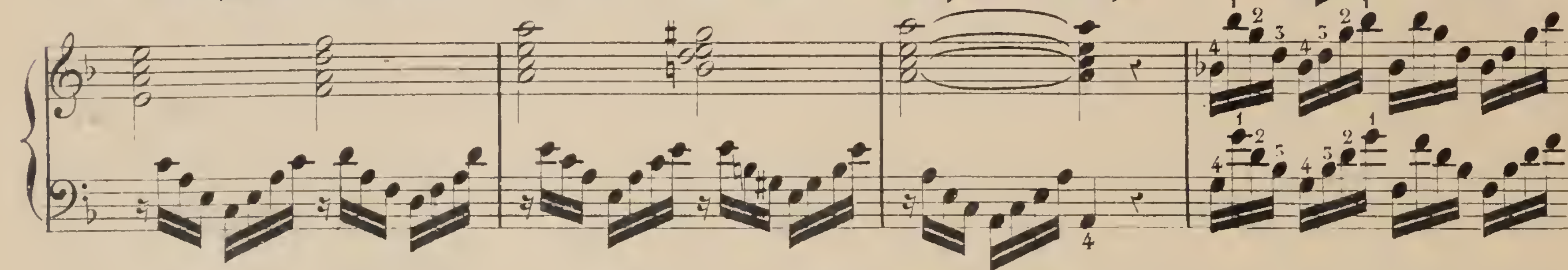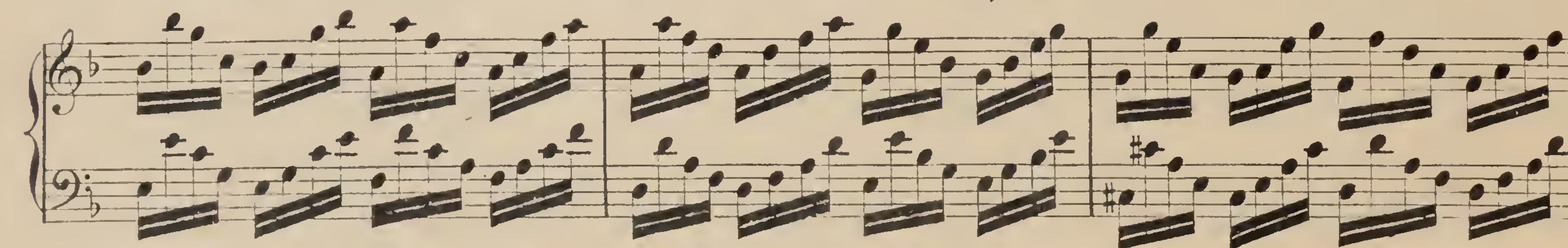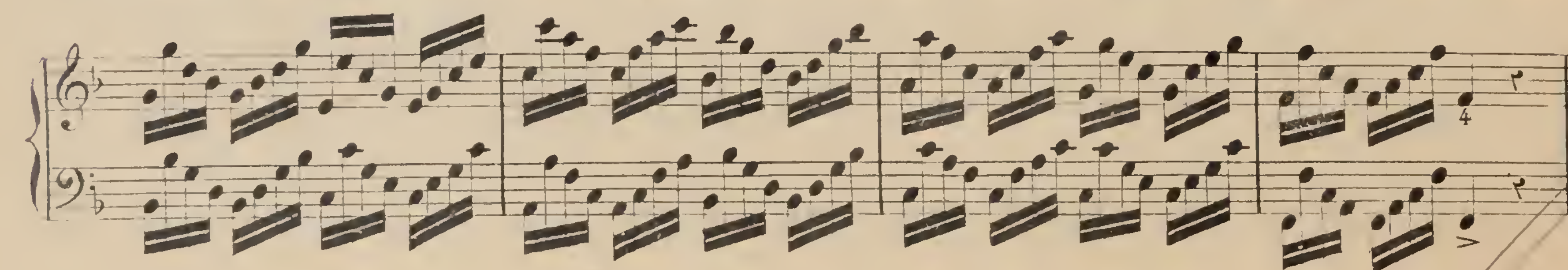
















LE MÊME

En Arpèges
descendants
non interrompus.

f

(fix *Si*♮)

LE MEME

En Arpèges *ascendants.*

f

(fix Si♮)

LE MÊME

Avec diverses combinaisons d'Arpèges.

(fix Si♮)

N° 3.

ACCORDS

~~PLAQUÉS~~

(Voir le chap: X.)

f

N° 4.

ACCORDS

ARPÉGÉS

(Voir le chap: X)

mf

N° 5.

OCTAVES

DÉTACHÉES

(Voir le chap: XI)

f

N.° 6.

INTERVALLES

DÉTACHÉS

(Voir le chap: XII.)

mf

rall.

a Tempo

cres - cen - do

f

dim.

dolce

p

rall.

smorz.

Nº 7

ACCORDS

DE 3 *NOTES*

(Voir le chap: XIII)

f

f

dim.

p

cresc.

f

N.° 8.

INTERVALLES

BRISÉS

(Voir le chap: XIV)

mf

rall

smorz

N° 9.

ACCORDS

BRISÉS.

(Voir le chap. XV)

f

(fix *La*♮)

p

p

f

f

dim - - -

cresc.

f

Nº 10.

ARPÈGES

PROLONGÉS.

(Voir le chap. XVI)

f

(fix Si♮)

leggiero

f

N.° 11.

ARPÈGES

CROISÉS

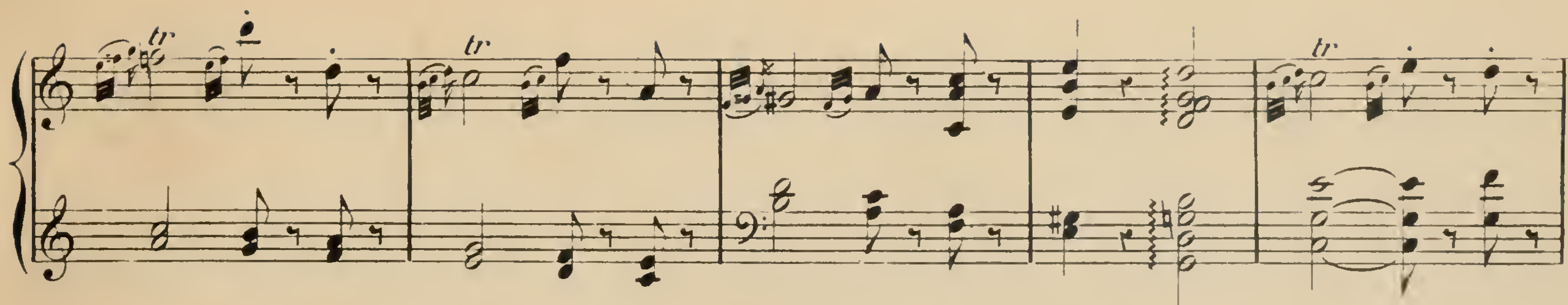
(Voir le chap. XVII)
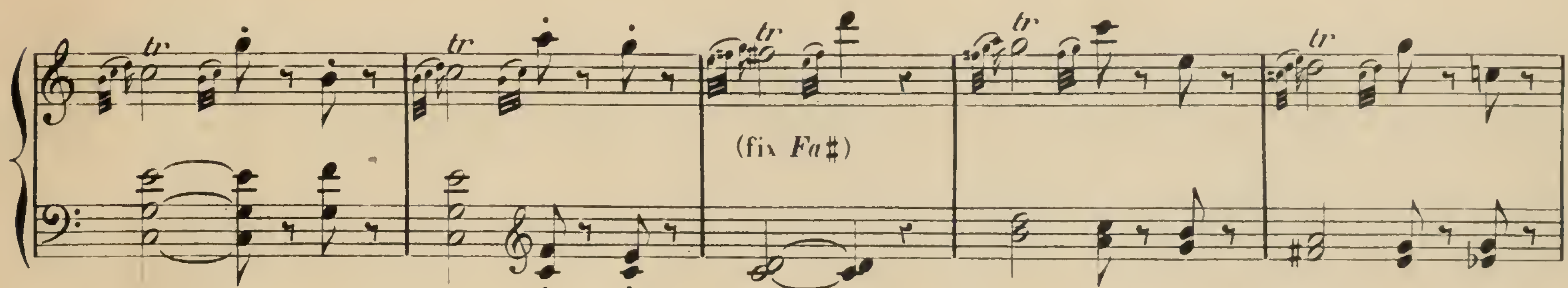
N.° 12.
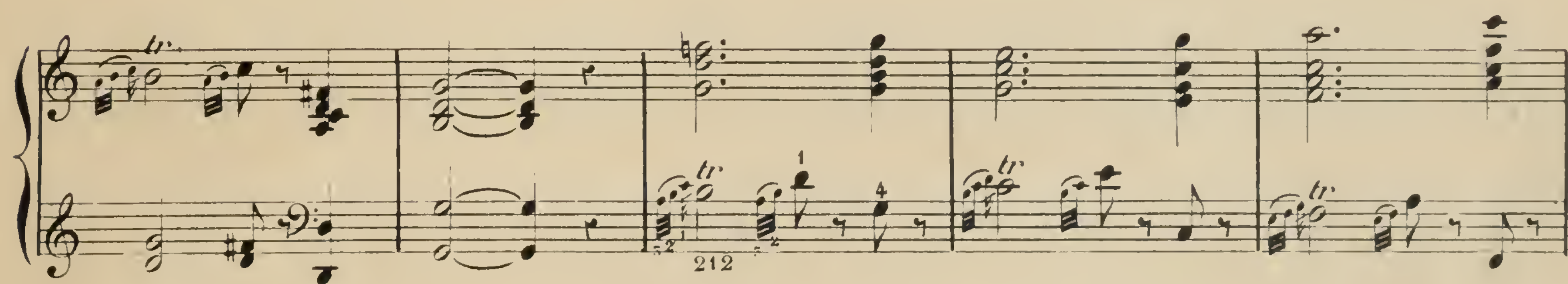
CADENCES
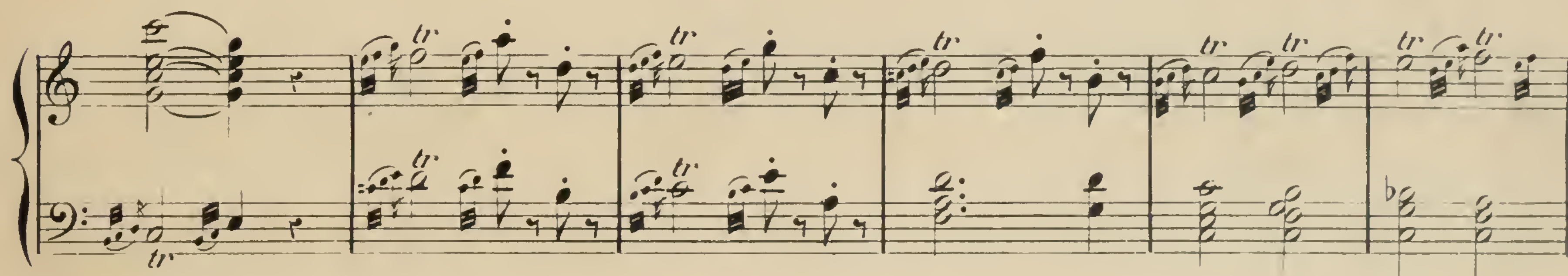
SIMPLES.
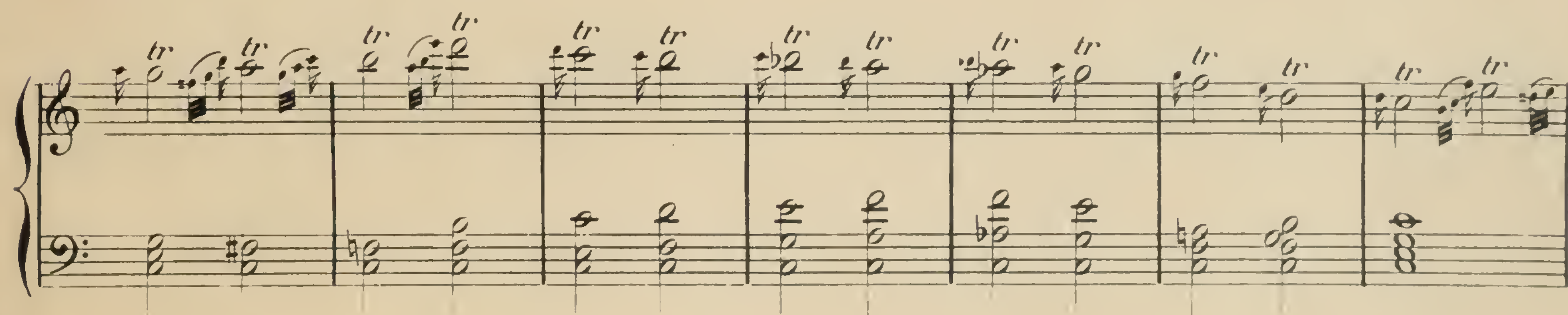
(Voir le chap. XVIII)
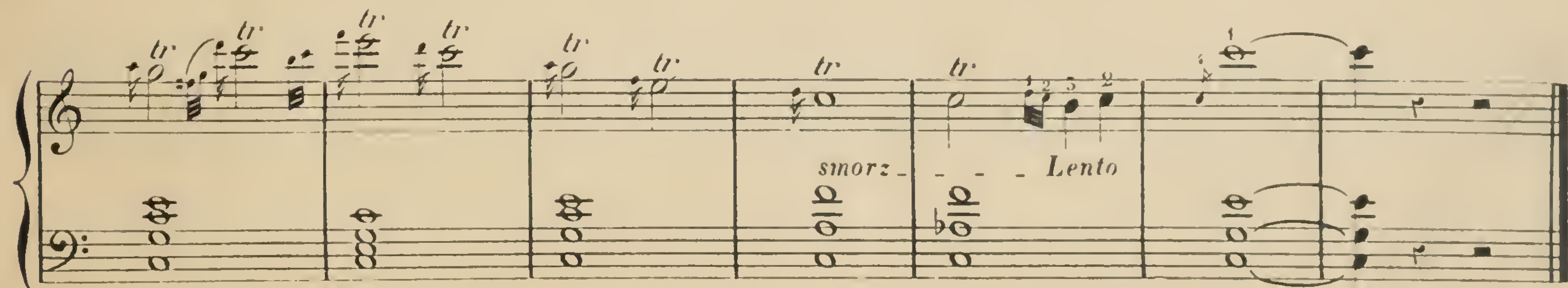

tr


tr
(fis Fa♯)


tr


tr


tr
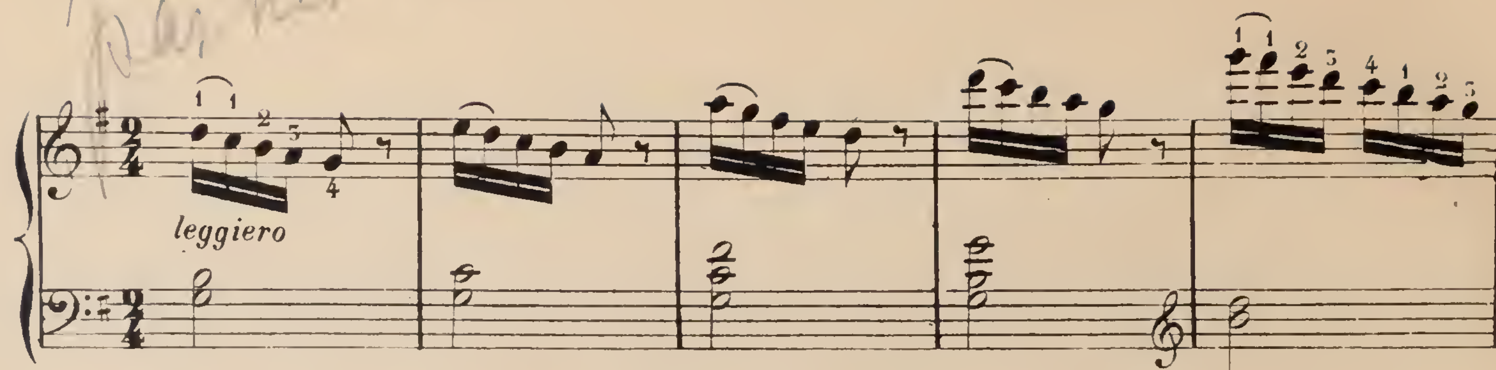

tr
smorz _ _ _ Lento
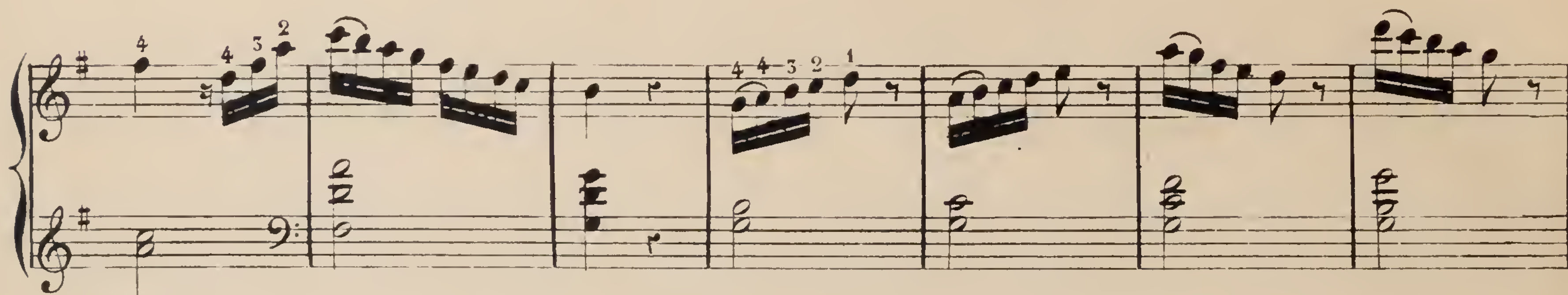
N° 13.

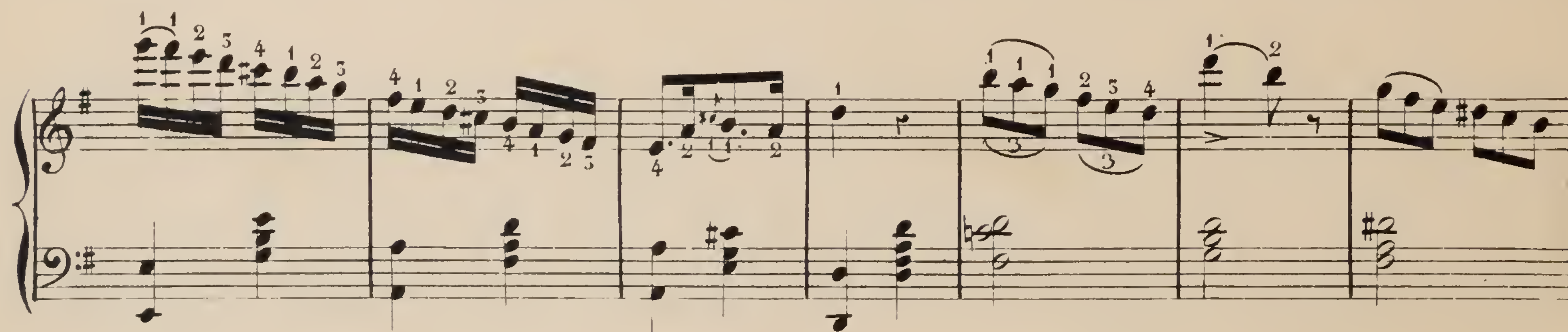
GLISSÉS
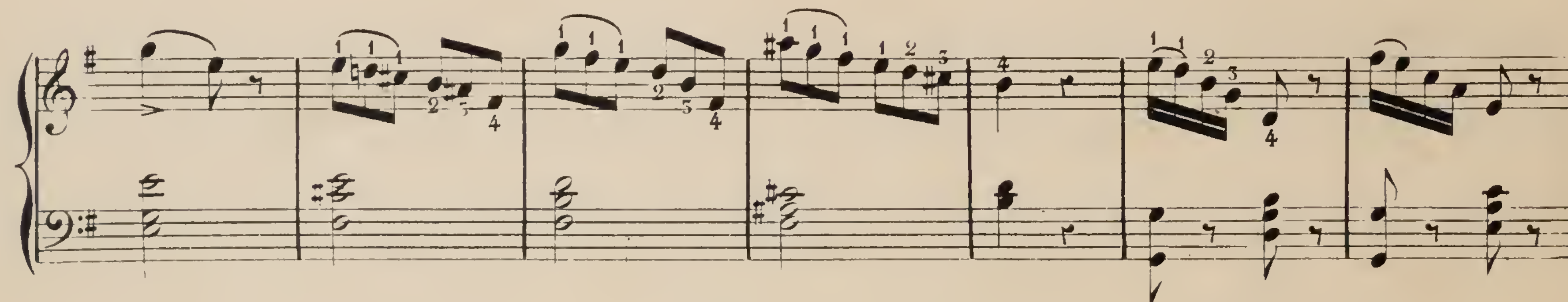
SIMPLES.
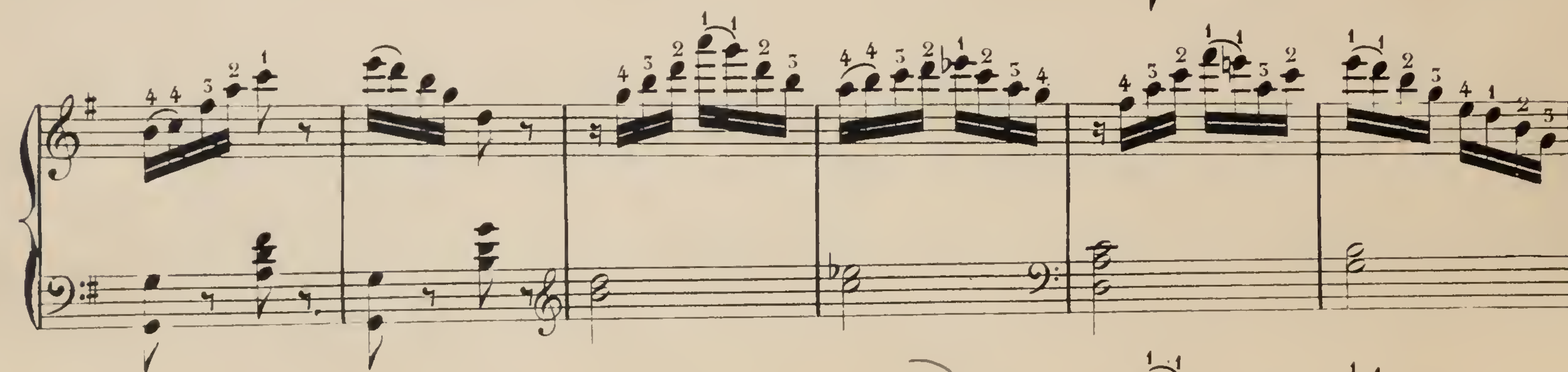
(Voir le chap: XIX)
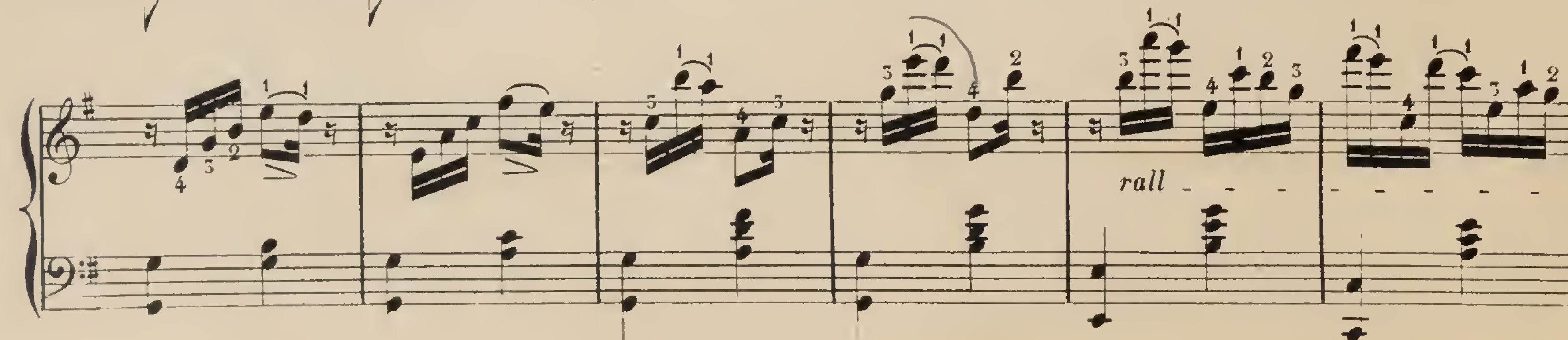












Piu lento

dolce

leggiero

leggiero

pp *pp*

à l'aise

tr *tr*

p

smorz

pp

Aisé

pp

N.° 14.

GLISSÉS

COMPOSÉS.

(Voir le chap: XX)

très lent

N.º 15.

INTERVALLES

LIÉS.

(Voir le chap. XXI)

sans quitter

(fix Ré♮)

Nº 16.

CADENCES

DOUBLES

(Voir le chap. XXII)

Nº 17.

Leggiero

PASSAGES

CROISÉS

(Voir le chap. XXIII)

N° 18.

NOTES

CHANTANTES.

(Voir le chap. XXIV)

Dolce cantabile

cres - - cen - - - do *dim.*

sf

sf *dim.* (fix *Ré*♯)

cres - - - cen - - - - do

sf *leggiero* (1)

(1) Doigté exceptionnel pour les successions prolongées de tierces *staccato*.

cres - - cen - do

sf dim.

smorz - - - rall - - -

a tempo

pp pp pp

pp

> cres - - - cen - - do. dim.

cres - - - - cen - - - - - do. f

sf

dol (preparez l'Ut♮)

sf

sf

(fix Ut♮)

rall - - - - - - - - - - - -

lento

N.o 19.

SONS

ARTIFICIELS.

(Voir le chap. XXVI)

mf

(sons étouffés)

mf

(sons étouffés)

(fix *Sol*♯)

mf (fix *Ut*♯)

(fix *La*♯)

mf

(fix *Sol*♯)

leggiero

sons étouffés

mf

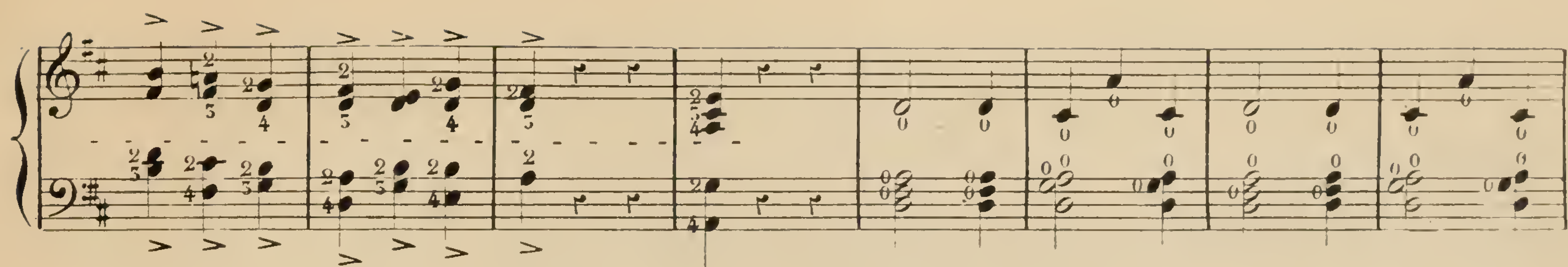
p
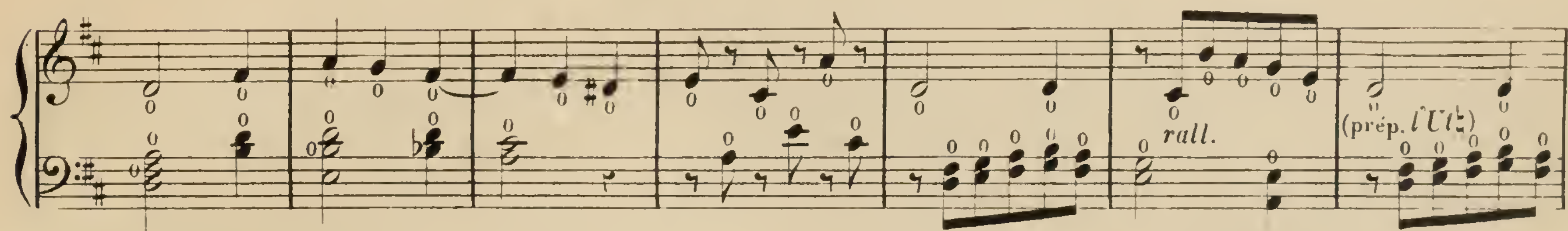
cresc
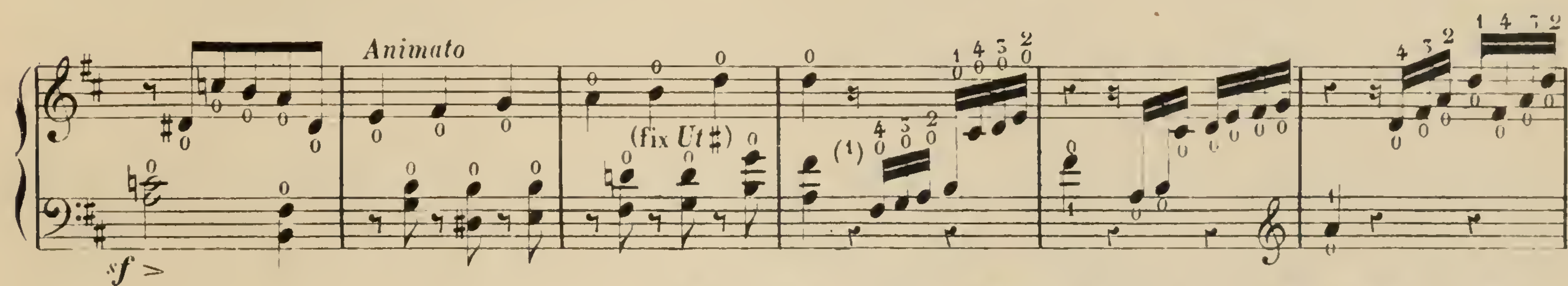
f près de la table
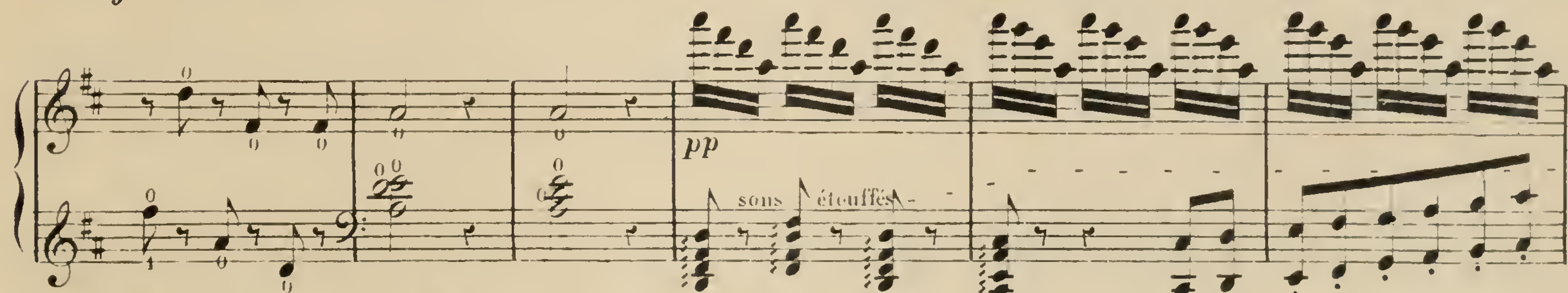
f près de la table
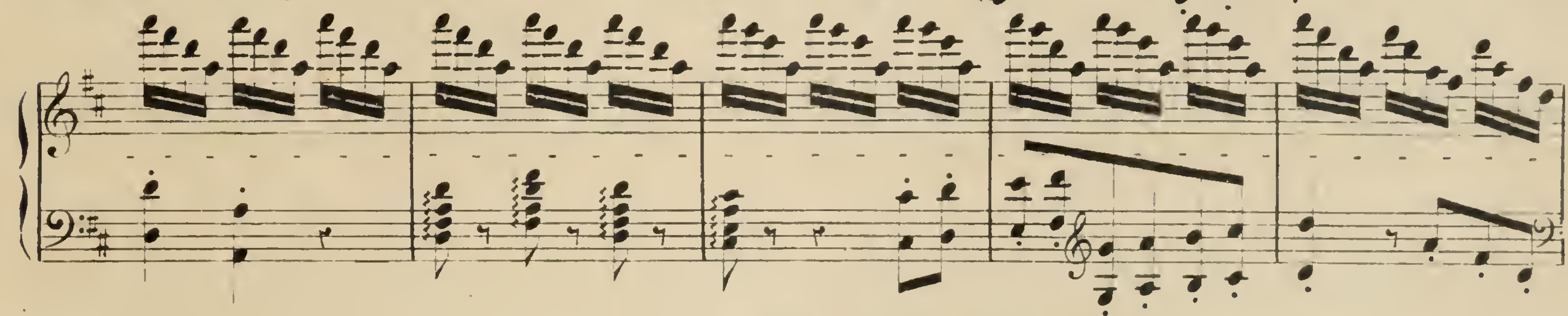
f près de la table
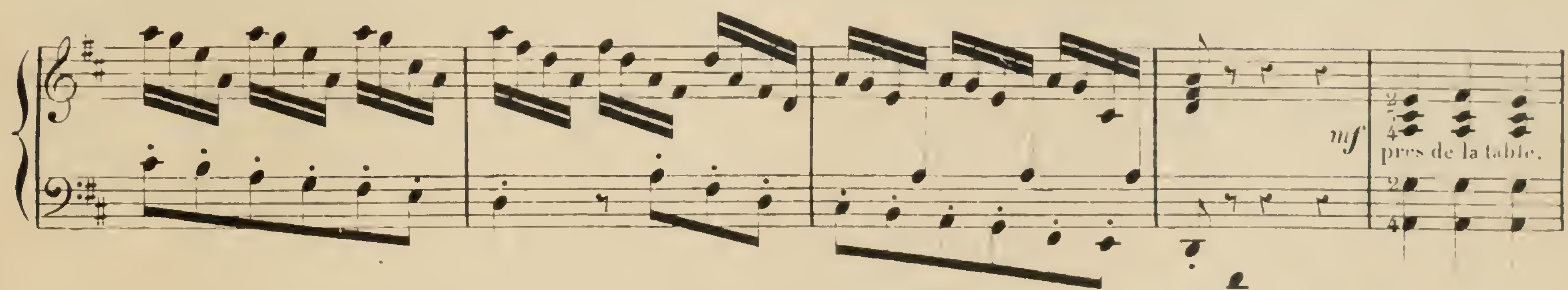


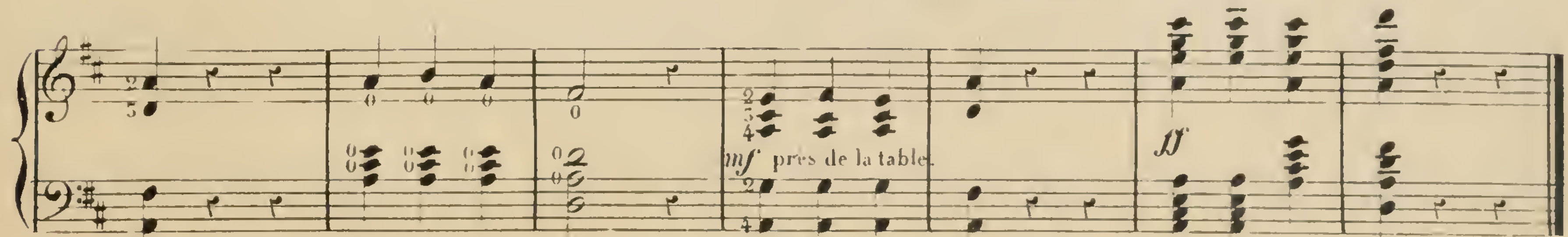












(1) Formez le sillet avec la main gauche. (voir chap. XXVII)

N° 20.

SYNONYMES

(Voir le chap. XXVIII)

(fix La♯)

(prép. Mi♭)

8
(Ut♯) (La♯) (Fa♯)
ff (fix Ut♯ et Fa♯)
(Fa♯) (Ut♯) (Fa♯)
marquer les pédales
leggiero
(La♯)
(Mi♯)
(Ré♯) (Si♯)
(Ré♯) (Si♯)
(Ré♯) (Si♯)
(Ré♯) (Si♯)
(La♯)
(fix La♯)
(Ut♯)
(Sol♯)
(Fa♯)
(La♯)
(Sol♯) dim.
(Fa♯)
8
p (Mi♯) (La♯)
rall
pp
FIN.